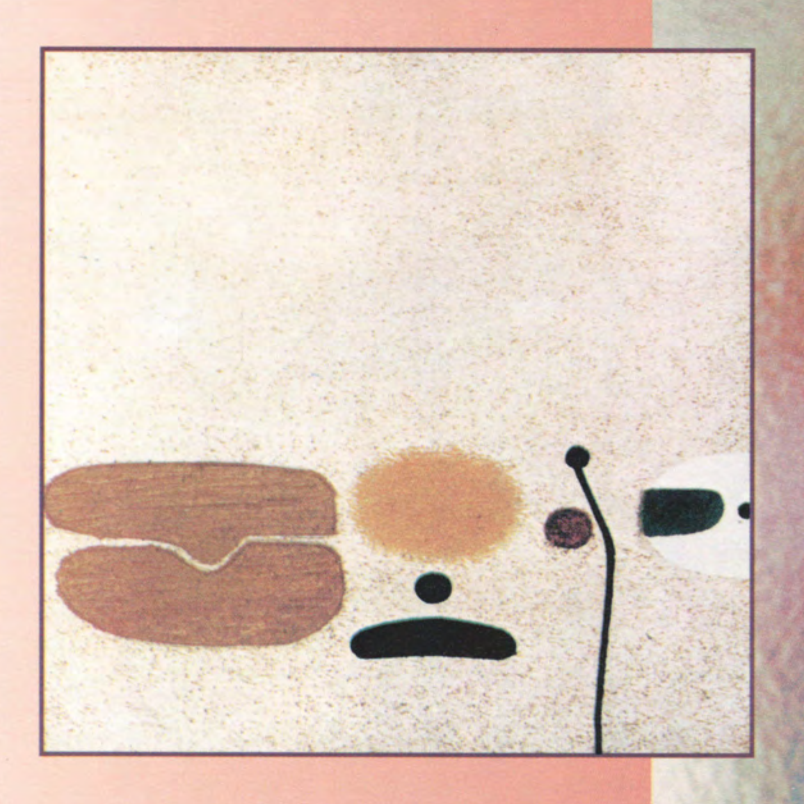
أحمد اليبوري

المكتبة الأدبية

في الرواية العربية
التكوّن والاشتغال



شركة النشر والتوزيع - المدارس -
الدار البيضاء

أحمد اليبــوري

في الرواية العربية

التكوّن و الاشتغــال

شركة النشر والتوزيع - المدارس -
12 ، شارع الحسن الثانـي - الدار البيضاء

الكتاب : في الرواية العربية . التكوّن والاشتغال
المؤلّف : أحمد اليبوري
الناشر : شركة النشر والتوزيع المدارس .

التصفيف الإلكتروني والتوزيع : شركة النشر والتوزيع المدارس .
الطبعة الأولى : 1421 / 2000
رقم الإيداع القانوني : 1452 / 2000
ردمك : 6 - 11 - 403 - 9954
صورة الغلاف : ثلاثة تخيلات . 1972 - 1973 لفكتور باسمور
عن (فنون عربية) 5 - 82 ص 83 .

www. al madariss. com

في الرواية العربية

التكوّن والاشتغال

إهداء

إلى زوجتي

خديجة.

إذا كانت هناك مسألة تم حولها اتفاق، في المجال الأنتروبولوجي، خلال القرن المنصرم، فهي أن كل تمثيل [لأشياء أو ظواهر . . .] له دلالة، اجتماعيًا وثقافيًا ؛ ولم يعد من الممكن القولُ إن صورة مّا لها طابع إستطيقي صرف، إذا كان يقصد بذلك أنها مجردة من معنى محدد، ومن مضمون رمزي. ونؤكد، مرة أخرى، أن الإستطيقيات متموقعة، ثقافيًا، ولا يوجد تمثيل، مهما كان مجردًا في الظاهر، لا يحمل معنى.

Randall White, Structure, Signification et Culture. Diogène, 180 - 1997.

تقديـــم

تسعى هذه الدراسة، في إطار نسق من الأفكار المترابطة فيما بينها منطقيا ومنهجيا ومعرفيا، إلى طرح أسئلة حول تكون النص الروائي، والجنس الروائي، وطرائق اشتغالهما وتطورهما، في الأدب العربي الحديث، من خلال نماذج روائية ونقدية تبرز في آن واحد لحظات التوازن ومظاهر التحول من حالة إلى أخرى، خلال فترة التأسيس، منذ نهاية القرن التاسع عشر، وذلك باعتماد معطيات تتعلق بوضعية اللغة العربية وبالمفهوم الجديد للبلاغة وللجنس الروائي . . .

وفي إطار هذا النسق العام، تبين لنا أن الرواية العربية خاصة في مصر والشام، تكونت تحت تأثير عوامل داخلية لخصناها في (المكون اللغوي) و (المتخيل الروائي) وأخرى خارجية تتمثل في (المثاقفة) وبينهما عامل رابع ينغرس، في آن واحد، في المجتمع، وفي المجالين الثقافي والأدبي، أطلقنا عليه (مؤسسة الرواية).

لقد اعتبرنا أن للعاملين الأولين صبغة تأسيسية، إذ لا يمكن حدوث أي تحول على مستوى الجنس الأدبي، دون بلوغهما درجة معينة من التطور، بينما اعتبرنا (مؤسسة الرواية) أداة وسيطة بين القيم الثقافية والاجتماعية والإستطيقية السائدة في المجتمع أو الواردة من خارجه، من جهة، والرواية، كنص وكجنس أدبيين، من جهة ثانية.

في نهاية المحور الأول قدمنا نموذجين عن العلاقة بين المؤسسة الثقافية العربية والإنتاج الروائي، ممثلا في كتاب (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي، وعن تأثيرات المؤسسة الأدبية الغربية، من خلال تجربة فرح أنطون الإبداعية والنقدية، مستخلصين أهم النتائج التي ترتبت عن تلك العلاقات.

في المحور الثاني الخاص بالاشتغال أشرنا إلى أهم الاتجاهات النقدية التي تناولت هذا الموضوع من : تجاورية و تفاعلية، و انشطارية. كما حاولنا أن نختط منهجا في المقاربة يسعى إلى ضبط عناصر التفاعل في صميم التجاور، مستفيدين من مقاربة مماثلة في البلاغة الجديدة عن العلاقات الممكنة بين الكناية والاستعارة.

ويمكن بهذا الصدد، أن نشير إلى أن النص الروائي، من منظورنا، يقوم في آن واحد، على المرآوية والشذرية، مضافا إليهما التفاعلية، بدرجات مختلفة.

وقد أصبح من تقاليد النقد الروائي العربي، الاهتمام بالعنصر المهيمن، وقراءة النص في ضوئه، مع إغفال شبه تام للعناصر الهامشة الحكائية أو الوصفية التي أطلقنا عليها كلمة (بقايا) كما يتضح في القسم الخاص بالانشطار. وهكذا كان اهتمام الدارسين لرواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، مثلا، منصبا من الناحية البنائية، على الانعكاس المرآوي والشذرية، دون التفات إلى تلك (البقايا) التي ألمحنا إليها، والتي تدخل، في نظرنا، في علاقة تفاعل مع العناصر الأساسية. وتجدر الإشارة إلى أن (الشذري) لا يخضع هنا للكلي، كما يذهب إلى ذلك (لوسيان كولدمان)، بل يخلخله، بالإضافة والتعديل، اللذين يطولان الدلالة العامة للنص.

ولا يخفى أن الروايات التي أدرجناها في محور الانشطار الشذري ليست متجانسة كليا، ذلك أن (خميل المضاجع) و (حكايات المؤسسة) مثلا يمكن اعتبار طابعهما العام شذريا مرآويا، يحيلان، في اشتغالهما ودلالتهما على مفهوم الدائرة، بينما (جنوب الروح) و (جارات أبي موسى) رغم طابعهما الشذري المهيمن، تكاد تتحقق فيهما بعض خصائص الانتظام التفاعلي، وذلك ماسعينا إلى توضيحه من خلال وصف الروابط القائمة بين اللذة الحسية والمتعة الروحية في الأولى بالرجوع إلى العلاقات القائمة بين (التشبيه) و (الاستعارة) وبينهما ذلك التركيب الذي يمكن أن نطلق عليه

(التشبيه المجهض) أو (المفرغ) ويماثله تلك الحالة التي تحدثت عنها الرواية في وصفها لانتفاء الثنائيات. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن (جارات أبي موسى) التي تقوم على الشذرية، والمرآوية، كما أوضحنا، إلا أنها تكاد تخرج عن نطاقهما عن طريق (إضافة) حدث مخالف لسيرورة الحكي يمرر أطروحة فكرية معينة في نهاية الرواية.

في آخر هذه الدراسة قدمنا ثلاثة نماذج للاشتغال الأطروحي، سعينا من خلالها إلى إبراز حدود التفسير الطبقي لظهور الرواية، تكونا واشتغالا، خاصة عندما تتناول قضايا تتعلق بالحرية والوعي القومي . . .

لقد تم اختيار المتن الروائي، موضوع التحليل، وفق مقياس الملاءمة، كما كان الشأن بالنسبة لـ (دينامية النص الروائي). ومن الممكن اختبار بعض النتائج التي تمّ التوصل إليها على متن أكثر اتساعًا وشمولاً.

ويلاحظ كذلك أن الاهتمام، في هذه الدراسة، كان منصبًا، في الدرجة الأولى، على الجوانب التي لها علاقة بالانشطار، ومن ثم، كان لزامًا تقليص حجم التحليلات الجانبية إلا عند الضرورة.

وتجدر الإشارة إلى أن مواد المحور الأول تمّ تحريرها وسيتم نشرها، في الفترة الراهنة لأول مرة، بينما تعتبر بعض مواد المحور الثاني، وخاصة (الرواية المغربية والوعي القومي) أقدم مادة لأنها كتبت في السبعينيات وأدخلت عليها تعديلات شكلية جزئية، قبل تقديمها للنشر لأول مرة، ضمن هذه الدراسة؛ وهي، على هذا الأساس، مركزية بالنسبة للمقاربتين الأخريين حول (الرواية العربية والحرية) و (الرواية العربية والوعي القومي) اللتين شاركت بهما في ندوتين عربيتين في الثمانينيات.

لقد كانت مسألة التكون والاشتغال هاجسًا فكريًا لا زمني طيلة عدة عقود، وكان يطرح، بأشكال مختلفة، في حلقات التدريس التي كنت أشرف عليها، في كلية آداب الرباط، منذ السبعينيات؛ كما تجلى ذلك بوضوح أيضًا، في بعض الأفكار التي اقترحتها في (دينامية النص الروائي)

حيث تم التطرق إلى الانشطار في (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف، وفي (الغربة) لعبد الله العروي، وفي (بدر زمانه) لمبارك ربيع، وفي (المباءة) لمحمد عز الدين التازي.

من الممكن أن يلاحظ على هذه الدراسة أنها تناولت، في الإنجاز التحليلي الأول، روايتين لصنع الله إبراهيم، وربما كان الأجدر أن يتم تنويع المتن الروائي؛ غير أن ما أغراني بذلك، هو ما يتيحه من إمكانية مقاربة نوعية لاشتغال الانشطار بين (نجمة أغسطس) و(اللجنة) لنفس الكاتب، خاصة أن جل الدراسات النقدية التي تناولت العملين المذكورين كانت تهمل العناصر النصية التي أشرنا إليها في التحليل.

لقد حاولنا اقتراح قراءة محددة للرواية العربية، انطلاقًا من نماذج محدودة، وسعينا إلى طرح أسئلة حول تكونها وطرائق اشتغالها وأشكال دلالاتها، هادفين إلى الإسهام الجزئي في دراسة حقل أدبي ومعرفي مازال في حاجة إلى مزيد من البحث المتأني والتحليل العميق لإدراك بعض أبعاده الدلالية والإستطيقية.

مدخـــل

مدخـــل :

التكون الروائي عامـة

إن المقاربات التي قدمها مجموعة من الباحثين الرواد في مجال تكون الجنس الروائي، لا يمكن إغفالها، لأنها تمثل، رغم تجاوزها الجزئي من طرف البحوث المعاصرة، تعديلا وإضافة، النواة المركزية للأسئلة الأساس، في هذا الموضوع، ولأنها كانت ملهمة في خطوطها العامة لكثير من الدراسات المنجزة من طرف البحث العربي في هذا المجال.

وفي مقدمة هذه المباحث الغربية يأتي الطرح اللوكاشي الذي اعتبر الرواية تاريخا منحطا (شيطانيا)، يبحث عن قيم أصيلة، في عالم منحط.

من هنا اعتبر (لوكاش) أن الخاصية الأساسية للشكل الروائي تتمثل في البطل الإشكالي في علاقته المزدوجة مع العالم : إنها من جهة لا تقوم على القطيعة الجذرية، ففي هذه الحالة نكون أمام المأساة والشعر الغنائي، ولا على غياب القطيعة، من جهة أخرى، لأننا نكون إذ ذاك بصدد الملحمة أو الحكاية؛ ولكن بين القطيعة والغياب، إذ هناك، في نظر (لوكاش) رابطة قوية بين البطل والعالم، ناتجة عن انحطاطهما معا، بالنسبة للقيم الأصيلة، وهناك أيضا تعارض ناتج عن الفرق، نوعيا، بين هذين الانحطاطين، ذلك أن البطل الروائي لا يتوقف عن محاولة تجاوز وضعه الإشكالي، والعبور إلى عالم القيم. وانطلاقا من هذه العلاقات بين البطل والعالم، صنف (لوكاش) الرواية الغربية، في القرن العشرين وفق الأنماط التالية :

1) الرواية المثالية المجردة التي تتميز بنشاط البطل وبوعيه المحدود إزاء العلاقات المعقدة للعالم.

2) الرواية السيكولوجية التي تتوجه نحو العالم الداخلي للبطل الذي يتميز بسلبيته وعدم رضاه.

3) الرواية التربوية المتسمة بالنضج الرجولي للبطل.

وهكذا فإذا كانت العلاقة بالنموذج المثالي، الجوهري (عالم الملحمة) قد انتفت، فإن هناك علاقة أخرى وسيطة، من نمط استطيقي، ممثلة في الرواية، قد ملأت ذلك الفراغ الروحي حسب (لوكاش).

إننا إزاء ثنائيتين على مستوى التصور الفكري، تدعمهما، وتجليهما ثنائية أخرى تتمثل في المفارقة (السخرية) التي تخلق مسافة فنية بين صورتين للبطل، عن طريق تقديم التناقض الذي يعاني منه، وهو موزع بين عالم القيم الأصيلة والواقع النثري للعلاقات الاجتماعية. من هنا، فإن الرواية حسب (لوكاش) تقوم على تصوير الأزمة الروحية للإنسان، وهو موزع بين الواقع والمثال، وعلى السخرية، عن طريق رسم حدود الوعي بتلك الأزمة، وعلى نقد عالم النثر المتفسخ، كل ذلك في إطار توتر استطيقي بين الملحمة والرواية.

وتتركز مقاربة گولدمان التي انطلقت من تحليلات (لوكاش) و (روني جيرار) في كتابه (كذب رومانسي وحقيقة روائية) في مجموعة من المفاهيم التي يمكن أن نشير إليها باختصار كمايلي : إن التماثل البنيوي الگولدماني الذي يختلف عن التصور التقليدي السوسيولوجي أو الماركسي اللذين كانا يريان أن الحياة الاجتماعية لايمكن أن يتم التعبير عنها في الأعمال الأدبية والفكرية والفنية إلا عبر وسيط يتمثل في الوعي الجمعي، يرى أنه إذا كان هناك تطابق بين بنيات الحياة الاقتصادية من جهة، وبعض التجليات الأدبية من جهة ثانية، فإنه لا يوجد ما يقابل ذلك على مستوى الوعي الجمعي : فالروايات التي حللها (لوكاش) و (روني جيرار) لا يبدو أنها كانت نقلا متخيلا Transposition imaginaire للبنيات الواعية لجماعة معينة، ولكنها عكس ذلك، تبدو وكأنها بحث عن قيم لا تدافع عنها أية مجموعة اجتماعية، وتعمل الحياة الاقتصادية التي تسودها قيم التبادل، بدل قيم الاستعمال، على جعلها ضمنية عند جميع أفراد المجتمع. من هنا كان التمييز بين الوعي الممكن الذي يحدد رؤيا مستقبلية للعالم، في مواجهة الوعي

الواقعي الذي لايتمكن من تجاوز الراهن. ومن هنا أيضا تسلسلت البنيات الدالة كمرتكزات للرؤى المتعددة للعالم.

هكذا يبدو أن ثنائيات معينة برزت في التحليل الكولدماني :

1) قيم الاستعمال وقيم التبادل

2) الوعي الواقعي والوعي الممكن

3) إشكالية التماثل بين بنية التبادل الاقتصادي وبنية الشكل الروائي

4) التماثل التقليدي والتماثل البنيوي، وذلك ما توصل إليه (روني جيرار) في وصفه للوساطة ولمثلث الرغبة والذات والموضوع، مما يؤكد أن الخاصية المشتركة بين هذه التحليلات قائمة على مبدإ تكويني أساس هو التوتر على مستوى الأشكال والعوامل والتيمات. ومن الممكن أن نشير، في هذا الصدد، إلى مقاربة (باختين) لمسألة التكون الروائي، في علاقته باللغة خاصة، حيث ذكر أن الرواية تمثل التعبير عن الوعي (الجاليلي) للغة الذي يرفض الهيمنة المطلقة للغة واحدة ووحيدة، ولا يقبل أي تعبير كمركز لغوي ودلالي للعالم الإديولوجي، ويعترف بتعددية اللغات الوطنية وخاصة الاجتماعية التي يحتمل أن تصبح لغات الحقيقة، وكذلك لغات نسبية تتعلق بمواضيع معينة، محدودة للجماعات الاجتماعية والمهنية وللعادات الشائعة" . (1)

وقد كانت هذه المقاربة لباختين المهاد الأساس للاتجاه السوسيو-نقدي الذي ظهر في السبعينات من هذا القرن.

يستنتج من النظريات والتحليلات السابقة تطابقها النسبي في اعتبار الحوارية والتعددية والسخرية والتوتر من مكونات النص الروائي.

وتعتبر المقاربة المؤسسية محاولة لتجاوز سوسيولوجيا الأدب والبنيوية التكوينية والشكلانية بمختلف توجهاتها، سعيا، حسب (جاك ديبوا) انطلاقا من نظرية (الحقول) لـ (بورديو) للربط بين الجهازين المؤسسي والنصي، ذلك

أن «النص مؤسس وليس ناتجا عن تأثير انعكاسي للمؤسسة، إنه جزء منها، يمثل إحدى مقاطعها ولحظاتها» . (2)

ويمكن، حسب (جاك ديبوا) تلمس التعالق بين النص والمؤسسة، من خلال القواعد والمبادئ المؤسساتية التالية : البنية الاجناسية والكتابة أو النظام البلاغي، وصيغ التمثيل عامة، والتمثيل الذاتي.

إحـــالات

استأنسنا في مسألة التكون الروائي عامة بالمراجع الآتية :

- Georges Lukacs, La théorie du roman, Lausane, gouthier, 1963.
- M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman.
- Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman. Gallimard, 1964.
- Jacques Dubois, La politique du texte enjeux sociocritiques, œuvre collective - P.U.L, 1992.

(1) Bakhtine, M. مرجع سابق، P. 183.

(2) J. Dubois, Institution du texte, in la politique du texte

التكون الروائي العربي

التكون الروائي العربي :

مؤسسة الرواية

بالاستناد إلى النظريات والتحليلات السابقة التي قدمناها بإيجاز شديد، وبقراءة في حركية المجتمع المصري والشامي، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، تبدى لنا أن مؤسسة سوسيو- ثقافية كانت آخذة في التشكل، ساعية لفرض أنماط سلوكها وتفكيرها على فئات واسعة من المثقفين. ومن أهم علامات هذه الظاهرة بروز محفل للتلقي عمل بوسائل مختلفة، غير مباشرة، في أغلب الأحيان، على تكييف الإنتاج الروائي وتوجيهه وفق الذوق الأدبي الجديد والحساسية الأدبية الجديدة، والمقاييس النقدية الناتجة عنهما والتي أصبحت تقوم على نبذ أساليب البلاغة التقليدية والارتباط أكثر بتصوير المواقف الاجتماعية والحالات النفسية والتحولات المرافقة لها.

إن (حاجة) جديدة ظهرت، بأشكال مختلفة، لدى المتلقين في المجال السوسيوثقافي المشار إليه، لإنتاج أدبي جديد، بعيدا عن الأجناس التقليدية التي عرفت ازدهار تداولها في العصر الذهبي العربي الإسلامي، وذلك ما أشار إليه (جب) عندما لاحظ نفور القارئ العربي الحديث من الآثار الأدبية القديمة مثل (العقد الفريد) و (الأغاني)، معتبرا الكاتب الذي يقدم له مثل تلك الأعمال كمن «يعطيه حجرا بدل الرغيف الذي يطلبه ويصر عليه. وإذا توقف الكاتب عن إمداده بما يطلب، فإنه يتجه إلى استيراده من الخارج» [4].

إن النسق الذي ظهرت فيه الرواية العربية، في مصر والشام، حكمته عدة عوامل : من جهة، كانت هناك محاولات لتصنيع تجارة الكتب، واكبها بروز محفل للتلقي، ينتمي للطبقتين الوسطى والصغيرة، نتيجة انتشار نسبي للتمدرس في الأوساط الحضرية. وقد تزامنت هاتان الظاهرتان مع تنامي أدب تجاري وجد صيغته المثلى في الروايات المنشورة مسلسلة في

المجلات التي صارت تكون مجتمعة إحدى دعائم المؤسسة الأدبية الجديدة. وهكذا تبارت (الجنان) 1870 لبطرس البستاني، ثم لسليم البستاني و (المقتطف) 1876 ليعقوب صروف و (الهلال) 1892 لجرجي زيدان (الجامعة) 1899 لفرح أنطون، و (الروايات الجديدة) 1910 واسمها - وحده يحيل على وعي بكتابة متفردة في حقل الإبداع الروائي - و (السفور) 1917 - وقد دعت إلى اعتناق المذاهب الأوروبية في الأدب والتاريخ، وإلى التحرر من التقليد، ثم سعت بعد ذلك إلى البحث عن أدب مصري صميم. فهذا يعقوب ضروق الذي يعتبر (.. حداً فاصلا بين عهدين من تاريخ الفكر العربي، إذ قفز بالعقلية العربية من جمود الغيبيات التي ورثها الشرق من العصور الوسطى إلى مرونة التفكير العلمي الحديث»[7]، عكس من خلال مترجماته، وتعريفه بالتيارات العلمية في أوربا درجة وعيه بالتحولات التي عرفها مجال الكتابة الروائية. ففي معرض تحليله لرواية (ذات الخدر) لسعيد البستاني، استنتج أن: «روايات الغربيين لا تزيد عن هذه الرواية انطباقا على الحقائق الواقعية، ولا تفوقها في نبالة القصد، ودقة النقد، واتساق السرد، ولا حاجة لأن نقول إن هذه الرواية عَرِيَّةٌ عما تختلقه المتصرفة من الغرائب التي لم يعهد وقوعها، كما هو المَعتاد في أكثر رواياتنا».[5]

يمكننا أن نصنف العناصر التي أشار إليها يعقوب صروف كمايلي:

- عناصر تتصل بالمضمون: نبالة القصد ودقة النقد.

- عناصر تتصل بالشكل: اتساق السرد، ورفض الغرائبي.

- عناصر تجمع بين المضمون والشكل: الواقعية، ومشاكلة الواقع. مع الإشارة إلى منافسة (ذات الخدر) للإنتاج الروائي الغربي، على مختلف المستويات المضمونية والشكلية.

ويمكن أن نستخلص مما ذكر أيضًا أن رواية سعيد البستاني الآنفة الذكر قد تجاوزت مرحلة (الاحتذاء والتقليد) للنموذج الغربي، كما أنها أحدثت

قطيعة مع ذلك النوع من السرد العربي الذي كان يرتكز على (ما يختلقه المتصرفة من غرائب) مشيرا بذلك إلى السير البطولية والحكايات الشعبية العجائبية التي كانت متداولة، في تلك الفترة، من جهة، وإلى بعض الإنتاج الروائي العربي الذي كان آنذاك ينحو منحى الأدب الشعبي، من جهة أخرى.

هذا الوعي بضرورة التحرر النسبي من النموذجين الداخلي (التراثي العربي) والخارجي (الغربي)، يعتبر من مرتكزات مؤسسة الرواية العربية في المراحل الأولى من تكونها كجنس أدبي وليد شروط سوسيوثقافية واستطيقية خاصة، وشروط أخرى تتصل بالمثاقفة.

ويتبين لنا نفس الوعي، بضرورة التجديد، عند جرجي زيدان، وفرح أنطون وأضرابهما من الرواد في مجال الحقل الروائي، فنجد عند الأول اهتماما كبيرا بالتاريخ، والأدب والحضارة العربية الإسلامية، من ثم دراساته الهامة : تاريخ التمدن الإسلامي، وتاريخ آداب اللغة العربية، كما ألف في الجغرافية والعلوم اللغوية، إضافة إلى رواياته التي يمكن أن نستخلص من بعض مقدماتها مايلي :

1) بروز محفل التلقي الذي أصبح يحظى باهتمام خاص من طرف الروائيين، وذلك ما جعل جرجي زيدان يصف قراء رواياته ب (العقلاء) مقابل (العامة) الذين ينصب اختيارهم على الأدب الشعبي.

2) تكريس ميل المتلقين للروايات الجديدة على حساب القصص العربية القديمة.

3) تنصيب (المعقول) عنصراً حاسمًا في اختيار القراء للروايات المترجمة والروايات العربية الموضوعة في نفس النسق.

4) انصياع الإنتاج الروائي العربي الجديد لما سمي ب (روح العصر)، وابتعاده عن أساليب التضخيم والمبالغة والتهويل السائدة في القصص الغرائبية.

ومن أهم ركائز مؤسسة الرواية، كما نظر لها الرواد، ما سمي آنذاك بـ (الاختلاف الفني) أي الخروج عن دائرة الخطاب الاستدلالي بمختلف تشعباته. وفي هذا الإطار يقدم جرجي زيدان ما يمكن أن يعتبر تأسيسا لمعنى التخييل: (فرسمنا ذلك العصر في صورة مكبرة جمعنا فيها أبهى مناظره وأهم مظاهره، فإذا لم تكن هي الحقيقة بعينها، فإنها كثيرة الشبه بها، وإذا كان بعض حوادثها لم يقع، فوقوعه ممكن، لأن الروائي المؤرخ لا يكفيه تقرير الحقيقة مجردة، وإنما هو ينمقها بما يوضحها ويزيدها رونقا من آداب العصر وأخلاق أهله.[6]

نلاحظ بصدد هذه الفقرة في علاقة بالمؤسسة الروائية مايلي:

1) هناك الحقيقة، و الواقع، أو ما يطابقهما.

2) هناك الممكن الوقوع (العوالم الممكنة)؛ والرواية تدخل في هذا المستوى، في ارتباط مع المستويين الأول والثاني، وذلك لتمكنها من رسم معالم الواقع، والحقيقة عبر التخييل، وتوظيفها حسب جُرجي زيدان لـ (الممكن)، من أجل تقديم معرفة بالتاريخ والحضارة العربيين.

وفي إطار هذه الرؤية الجديدة للسرد الروائي، باعتباره قائما على معالجة الواقع بطرائق تخييلية، نشرت جريدة (السفور) مقالا ينتقد كاتبه قصة (الحجاب) للمنفلوطي (العبرات)، جاء فيه: «لو كان السيد المنفلوطي روائيا نابغا، كما هو كاتب نابغ، لكان في مقدوره أن يدخل هذه المباحث (القضايا الاجتماعية . .) إلى رواياته كجزء من حوادثها الواقعية. وهنالك تغطي محاسن قلمه على ما فيها من خطإ في الرأي. أما نشر المبادئ والآراء، في شكل خطب ومناقشات، فتلك طريقة مبتذلة يعرفها أصغر الكاتبين . . وإذا عجز السيد عن أن يلائم بين الأدب والقصص، فإن له في غير القصص مجالا يغطي فيه أدب المنفلوطي على ما قد يشوب مبادئه الإصلاحية من نزعة رجعية».[7]

من خلال هذا النص يمكن إدراك التحول الذي طرأ في مجال النقد،

فقد أصبح هناك تمييز واضح بين الأدب والقصص، بل رفض لبعض الأساليب الأدبية باعتبارها لا ترقى إلى مستوى التعبير القصصي ؛ ويدل ذلك على انقلاب في سلم القيم الاستطيقية، فقد أصبحت مؤسسة القصة ترفض (الأدب)، وقد كانت مرفوضة هي نفسها، سابقا، من طرف المؤسسة الأدبية التقليدية.

إن مؤسسة الرواية شرعت في تبني مجموعة من القيم والقواعد والتقاليد الأدبية الجديدة في الكتابة السردية، بارتكاز على البنيات الرمزية أساسا، ذلك لأن مكونها التأسيسي من نمط رمزي في الدرجة الأولى. هذا الاتجاه المؤسسي لجنس الرواية وجد صدى ودعما لدى المؤسسة الثقافية التي ثمنته إيجابيًا، وفق شروط معينة، سواء كان مؤلفا أو مقتبسا أو مترجما، كما يؤكد ذلك مقال لمحمد عبده، تحت عنوان : (الكتب العلمية وغيرها)، في تصنيف متدرج كما يأتي :

1) الكتب النقلية الدينية.

2) الكتب العقلية الحكمية.

3) الكتب الأدبية.

4) كتب الأكاذيب الصرفة، مثل السير والقصص الشعبية.

5) كتب الخرافات مثل السحر والتنجيم والكيمياء الكاذبة.

وقد أدرج محمد عبده في القسم الثالث ما سماه ب (الرومانسيات = الروايات)، وهي في نظره (المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أصول الأمم والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل، ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، والمرزبان، والتيلماك، والقصة التي تترجم في جريدة (الأهرام) . . . وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور، ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه، المشتغلين بدراسته، العاكفين على مطالعته[8].

يستنتج من هذا المقال المنشور سنة 1881 ، بعض الخلاصات التي يمكن إجمالها فيما يأتي :

1) الاعتراف بالرواية كجنس أدبي ينخرط مع باقي أصناف الأدب التقليدية في مشروع سوسيوثقافي عام .

2) الإقرار بالتوسع المتزايد للقاعدة الاجتماعية للمتلقين لهذا النوع من الإنتاج السردي المتمثل في الرومانسيات وبراعة المبدعين فيه .

ومماً يلاحظ أنه رغم معارضة المؤسسة التقليدية، مبدئيا، لروايات التسلية والغرام، خاصة، (فإننا لم نسمع أو نقرأ عن رواية من هذا النوع، تعرضت للمصادرة أو منع طبعها، لا بحكم العرف ولا بحكم قوانين المطبوعات ولوائحها ولا سيما في الشام) [9] . ذلك أن عناصر التسلية والترفيه والغرام كانت تتسرب بدرجات مختلفة، وبشكل متواصل وثابت، إلى جل الروايات العربية في هذه الفترة، وكأنها تلوينات وتعديلات وتنقيحات، على مستوى الشكل والأسلوب والعرض والمضمون، لبعض الحكايات التراثية المتجذرة في ذاكرة المبدعين والمتلقين على السواء .

في هذا الإطار يمكن أن نشير إلى أن كل مؤسسة ثقافية أو أدبية أو فنية، تتكون وتتطور، ضمن نسق، يخضع هو نفسه، لقواعد الانتظام الذاتي ولمبادئ التطور. ولا شك أن مؤسسة الرواية العربية كانت مستجيبة، خلال فترة تكونها التي امتدت منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين، لدينامية داخلية، في علاقة مع النص الثقافي العام، ولدينامية خارجية تتمثل في المثاقفة ؛ وعن طريق التفاعل بين هاتين الديناميتين برزت المعالم الأولى للإنتاج الروائي العربي الجديد .

إحـــالات

(1) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية ، النشأة والتحول، بغداد، منشورات مكتبة التحرير، ط I 1986 ، ص 78 .

(2) يوسف داغر، مصادر الدراسة الأدبية، 1956 .

(3) علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب، ط I 1989 ص 82 .

(4) جرجي زيدان، مقدمة العباسة أخت الرشيد .

(5) عباس خضر، القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى 1930 ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974، ص 65 .

(6) علي شلش، مرجع سابق، ص 22 .

(7) علي شلش، مرجع سابق، ص 23 - 24 .

1) المكـوّن اللغـوي.

لا يمكن الحديث عن مؤسسة أدبية، أو عن جنس أدبي، باعتباره مؤسسة قائمة بذاتها، دون تحديد مكوّن مركزي يتمثل في اللغة: وظائفها، مستوى تطورها، طرز تراكيبها وتشكلاتها، ودرجة استيعابها لأصوات متعددة، تتجاوز الأحادية اللغوية، كما أشار إلى ذلك (باختين) في تناوله للشروط الداخلية لتكون الرواية موضحا أن .. (اللاتمركز اللغوي للعالم الإديولوجي الذي يجد تعبيره في الرواية، يقتضي وجود مجموعة اجتماعية بين عناصرها تمايز قوي .. في علاقة توتر وتبادل فعال مع مجموعات اجتماعية أخرى. إن مجتمعا منغلقا على نفسه أو جماعة ضيقة أو طبقة ذات نواة داخلية وحيدة وصلبة، يجب أن تتفكك، أن تتخلى عن توازنها الداخلي، وعن اكتفائها الذاتي لتصبح حقلا منتجا، من الناحية الاجتماعية للرواية) [1].

في ضوء هذا الطرح الباختيني، يلاحظ أن اللغة العربية، منذ أواخر القرن التاسع عشر، في سياق تطور الكتابة النثرية، أصبحت تضم أجناسا أدبية جديدة كالمقال والقصة والمسرحية والرواية، من جهة، وانفتحت على معاجم لغوية و أساليب تعبيرية، عن طريق الاحتكاك بلغات أجنبية كالفرنسية والانجليزية من جهة ثانية.

ومن الأكيد أن الانتقال من مؤسسة أدبية قديمة إلى أخرى جديدة، يتم عبر صيرورة، قد تستمر عقودا في بعض الأحيان، يتساكن خلالها، القديم والجديد، في علاقة توتر، بين هدم وبناء، استشرافا لأنماط أدبية جديدة. وقد كانت نهاية القرن التاسع عشر مرحلة قصوى لتلك الصيرورة وإيذانا بالوعي بضرورة تحول نوعي أساس، على مستوى عدة بنيات في مقدمتها البنية اللغوية.

ويمكن تلمس بعض ملامح تلك التغيرات، من خلال إنتاج وآراء

ومواقف بعض الأدباء والنقاد في تلك الفترة من مسألة اللغة، كما سيتضح لاحقا. فعلى مستوى الإبداع الروائي نلاحظ ميلا إلى استعمال البسيط من المفردات، والسهل من التراكيب، بل إهمالا للأصول اللغوية والأساليب السليمة وجنوحا «في كثير من الأحيان إلى لغة أقرب ما تكـون إلى الدارجة»[2]. حتى بالنسبة للكتاب الذين لهم تكوين لغوي متين، أمثال سليم البستاني، الذي كان ينشر رواياته ومترجماته في مجلة (الجنان)، مستجيبا بذلك لمحفل التلقي الذي يتوجه إليه والمتمثل، في الطبقة الاجتماعية الوسطى، (فكأن تبسيط البستاني للغة، ولجوءه إلى هذا الذي يقرب من أسلوب اللغة الدارجة أحيانا. . رغم ما يتخلله من السجع، الذي كان من طراز العصر في التعبير . . . كأنه كان مقصودا منه من حيث هو روائي وصحفي، وليس الأمر مجرد ضعف أو ركاكة، وهو الذي تلقى علومه اللغوية على كبار الأساتذة في عصره، أمثال الشيخ ناصيف اليازجي وسواه)[3].

وقد حذا جرجي زيدان بعد ذلك، نفس النهج، داعيا إلى ضرورة ملاءمة الكتابة لما سماه (روح العصر).[4] مطبقا ذلك في رواياته التاريخية التي اتسمت لغتها بالسلاسة والوضوح، وصياغاتها بالبساطة، مدعمة بذلك الاتجاه الذي شرعت في تأصيله المؤسسة الأدبية الجديدة.

ولا شك أن التداخل بين الإنتاج الروائي من جهة، والمجال الصحفي من جهة ثانية، ومحفل التلقي المتمثل في قراء تلك الصحافة ثالثا، ساهم في جعل اللغة تتخذ التبسيط والتدريج مطية لنقل خطاباتها، وهذا ما حذا بإبراهيم اليازجي (1847 - 1908) إلى الإشارة للأخطاء التي أصبحت تهدد اللغة العربية الفصحى في كتابه (لغة الجرائد) موضحا: «ولما كان الاستمرار على الخطأ، مما يخاف منه أن تفسد اللغة بأيدي أنصارها والموكول إليهم أمر إصلاحها. ، وهو الفساد الذي لا صلاح بعده، رأينا أن نفرد هذا الفصل نذكر فيه أكثر تلك الألفاظ تداولا، وننبه على ما فيها مع بيان وجه صحتها من نصوص اللغة، وفي يقيننا أن رصفاءنا الأفاضل يتلقون منا ذلك

خدمة إخلاص لهم، لا نقصد بها إلا المحافظة على اللغة وصيانة أقلامهم من مثل هذه الشوائب »[5]. غير أن ما اعتبره إبراهيم اليازجي انزياحا عن الأصول اللغوية كان، في واقع الأمر، إحدى قواعد الكتابة الجديدة كما ينبه إلى ذلك أحمد فارس الشدياق (1855) في كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» حيث ربط بين المستويات التعبيرية والسياقات المصاحبة لها منتقدا الاتجاه السائد الذي يحفل بالتسجيع والترصيع، وأنماط الاستعارات والكنايات في مختلف المواقف: (ما ذلك دأبي، فإني إذا أوردت كلاما عن أحمق انتقيت فيه له جميع الألفاظ السخيفة، وإذا نقلت عن أمير تأدبت معه في النقل ما أمكن، فكأني جالس بمجلسه، أو عن قسيس، مثلا، أو عن مُطران، أتحفته بجميع اللفظ الركيك والكلام المختل . . .)[6]

ونلمس هذا التحول عند الشدياق في كتابه (الواسطة في معرفة أحوال مالطة، وكشف المخبأ من فنون أوربا)، حيث طبق، بشكل دقيق، تلك القواعد الأسلوبية التي دعا إليها.

ولربما كان (التوتر) القائم بين عدة لغات، على مستوى المعجم والتركيب، في هذه الفترة الانتقالية، نهاية التاسع عشر وبداية العشرين، من الأسباب التي جعلت اللغة تتعرض لما اعتبره إبراهيم اليازجي (ضعفا)، بينما يتعلق الأمر، في نظرنا، بظاهرة (التفاعل اللغوي) أي بالنمو الداخلي للعربية، في تعالق مع المؤثرات اللغوية الخارجية.

ويمكن تلمس بعض مظاهر هذا التوتر في كثير من الكتابات، وخاصة منها السردية؛ فقد ذكر الطهطاوي، في معرض حديثه عن مشاهداته في باريس مايلي: « ولا أعرف اسما عربيا يليق بمعنى (السبكتاكل) و (التياتر) غير أن لفظ (سبكتاكل) معناه (منظر) أو (متنزه)، أو نحو ذلك، ولفظ (التياتر) معناه الأصلي كذلك . . ويقرب أن يكون نظيرها هو اللعب المسمى (خياليا) بل الخيالي نوع منها. و تشتهر عند الترك بمعنى (كُمدْيَة). وهذا الاسم قاصر إلا أن يتوسع فيه، ولا مانع من أن تترجم لفظة (تيَاتر) أو (سبكتاكل) بلفظة خيالي ويتوسع في معنى هذه الكلمة»[7].

لقد خلخلت المثاقفة، كما سنرى، البنية اللغوية القديمة. وهكذا وقع تأرجح عند الطهطاوي، بين عدة مفردات عربية : منظر، متنزه، خيال، دون الاستقرار على كلمة مطابقة للأصل الفرنسي.

ولإبراز بعض جوانب هذه الظاهرة في مجال الإبداع الروائي، نشير إلى فقرة لمحمد المويلحي، من كتابه (حديث عيسى بن هشام)، تعكس ذلك التوتر بشكل أكثر وضوحا : ففي حوار بين الباشا، والبيطار، وعيسى بن هشام، نجد نوعا من التفاعل اللغوي المشار إليه :

(- الباشا : وأين هذا الولد العاق المخالف لإرادتي وهو يعلم أن شرط الواقف كنص الشارع.

- البيطار : هو مقيم الآن في (الأوتيل)

- الباشا : وما الأوتيل ؟

- البيطار : (اللوكانده)

- الباشا : وما (اللوكانده)

- عيسى بن هشام : (الأوتيل) بيت معروف يعدونه لنزول من لا بيت له من الغرباء، على أجر معين، هو في المعنى كالخان الذي تعرفونه في لسانكم) [8].

إن التناسل المعجمي من (أوتيل) الفرنسية إلى (اللوكاندة) الدارجة المتداولة، إلى (الخان) التركية، إلى (بيت) العربية تشير إلى انعدام الفاعلية بالنسبة للمفردة العربية التي اضطر عيسى بن هشام إلى إضافة سلسلة من الأوصاف لجعلها تقترب من معنى المفردة الفرنسية (أوتيل) أو التركية (خان) أو الدارجة (لوكانده). هذه الوضعية التي كانت تعيشها اللغة العربية، على مستوى المعجم، ومثيلاتها على مستويات التركيب كثيرة وجديدة في آن واحد، تؤشر على التحول الذي طال التيمات، والأساليب والأذواق والذهنيات داخل المؤسسة الأدبية الحديثة.

ومن جهة أخرى أخذت تبدو ملامح اتجاه جديد للكتابة، من خلال الدعوة إلى نبذ البنية اللغوية التقليدية، فقد ذكر (روحي الخالدي) أن «التكلف في زماننا لتقليد الإنشاء العالي، ونظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع، أو سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني ليس فيه كبير فائدة، مادام الأصل في الكلام المعاني»[9].

ينطلق (روحي الخالدي) من المبادئ الآتية :

1) ضرورة الاهتمام بالمعاني، لأنها مركز الكتابة ومقصدها الأسمى، من خلال تحقيق الفائدة.

2) وتبعا لذلك فإنه يرفض المحسنات البيانية و البديعية، لكونها قائمة على التكلف.

3) كما ينبذ «تقليد» طرائق الكتابة التقليدية المتمثلة في المعلقات والمقامات وماشابهها.

وبعبارة أخرى، فهناك تثمين لثنائية المعنى والفائدة، وتبخيس لثنائية التكلف و التقليد.

وفي نفس الإطار يتحدث الطهطاوي عن اللغة الفرنسية مقارنة باللغة العربية في عصره بأنها : «من أشيع الألسن وأوسعها بالنسبة لكثرة الكلمات غير المترادفة، لا بتلاعب العبارات والتصرف فيها، ولا بالمحسنات البديعية اللفظية، فإنه خال منها، وكذلك غالب المحسنات المعنوية، وربما ما يكون من المحسنات في العربية ركاكة عند الفرنسيين، مثلا، لا تكون التورية من المحسنات الجيدة الاستعمال إلا نادرا، فإن كانت فهي من هزليات أدبائهم، وكذلك مثل الجناس التام والناقص، فإنه لا معنى له عندهم . . »[10].

إن أسس البلاغة العربية التقليدية، وضعت هنا، في ميزات النقد الفرنسي، باعتباره المرجع النموذج، كما يشي بذلك، بطريقة غير مباشرة، سياق الخطاب. وبهذه الطريقة، تمت إزاحة البلاغة العربية عن مركزها، تاركة المجال لبلاغة جديدة قيد التشكل وهو ما يمكن أن نعتبره تحولا من بلاغة الشكل إلى بلاغة المعنى، وبعد ذلك، بأطوار، إلى بلاغة الجنس الروائي.

إحالات

(1) Bakhtine M. , Esthétique et théorie du roman, P. 184

(2) عبد الرحمن ياغي، في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. II, 1981 ، ص 31 .

(3) ياغي، مرجع سابق، ص 38.

(4) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، مطبعة الهلال 1924، ج. II ، ص 208 - 209 .

(5) إبراهيم اليازجي، لغة الجرائد، بيروت مطبعة التقدم، جمع وتقديم نظير عبود، بيروت 1984، ص 30 .

(6) أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق فيما هو الفارياق، باريس، معهد المكتبة الملكية، 1855، ص 75.

(7) رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، دراسة وتعليق محمود فهمي حجازي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974 ، ص 258.

(8) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، ط III ، مطبعة السعادة 1923 (نشر لأول مرة في صحيفة مصباح الشرق، ما بين 1898 و 1900، ص 92.

(9) روحي الخالدي، مجلة الهلال 1902 ، عن كتاب (تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر، والربع الأول من القرن العشرين، لحلمي علي مرزوق، ص 287 .

(10) إبراهيم ناجي (الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق، بيروت ، دار الكلمة والنشر، ط I ، 1981 ، ص 59 - 60.

2) المتخيل الروائي.

لايمكن لأي جماعة بشرية أن تعيش بدون متخيل، على شكل حكايات أو خرافات أو أساطير أو قصص أو روايات أو أفلام، أو غيرها من وسائل التعبير المكتوبة والشفوية والمرئية. وتتحدد أنماط المتخيل، حسب الذهنية السائدة، في ارتباطها بأصناف التصورات والتوجهات الفكرية داخل المؤسسات السوسيوثقافية ، في لحظة معينة من التاريخ، مقيمة، بذلك، عالما موازيا قد يكون مكملا أو معدلا أو مناقضا للعالم الواقعي، إلا أنه عالم ضروري، حتى في العصر الحديث ، إذ (رغم التقدم الذي حققه الفكر الوضعي . . فإنه مازالت لدى الإنسان جاذبية نحو كل ما ينفلت من حدود اليومي. وكل شيء يشير إلى أن الإنسان عاجز عن الاكتفاء بما هو واقعي وعقلاني.)[1]

وقد ذهب (إدجار موران) إلى تفسير هذه الظاهرة الأنتروبولوجية بوضعها في إطار «الازدواجية الأساسية للكائن البشري الذي هو في نفس الآن، كائن واقعي، حقيقي، وكائن تخييلي. وذلك أن حقيقة الإنسان، في جزء كبير منها تخييلية ، كما قال (گوركي)، فالإنسان يعيش في عالم الأدوات والآلات، ولكن أيضا في عالم الصور : صور الأساطير والقصص . . صور فنية وسيميائية، ذلك يعني أنه لا يمكننا أن نفصل الصورة عن الوجود الإنساني»[1]. وما ذكره (إدجار موران) عن السينما، ينطبق إلى حد بعيد، على العوالم التخييلية السردية التي لا تحضر فيها الصورة إلا عبر العلامات اللغوية والإشارات البلاغية والمسارات الحكائية، التي من خلالها تبرز ملامح المثيل المضاعف، ويتحقق ذلك «الغياب» الذي تحدث عنه (سارتر) بالنسبة للصورة الذهنية التي تتواشج خيوطها لتحدد (غياب الشيء في صميم حضوره)[2] ، فتغدو الصورة الروائية أو القصصية، نتيجة لذلك، متميزة بتلك الخاصية التأسيسية المزدوجة القائمة على حضور ـ غياب، واقع ـ تخييل.

ويمكن أن نجد جذور هذه الظاهرة في بعض الاستيهامات البدئية واللاشعورية، متخذة عدة تمظهرات على المستويين السلوكي والإبداعي، منها ما أطلق عليه (فرويد) اسم (الرواية العائلية)، مركز التوتر بين مبدئي: الرغبة والواقع؛ ذلك أن الطفل، وفق هذا المنظور التحليل نفسي، قبل أن ينخرط في شبكة العلاقات الاجتماعية، (يتصور والديه ممتلكين قوة خارقة تحميه من عوادي الزمن. وتغدق عليه عنايتها وعطاءاتها، بدون حصر ولا انقطاع، فيتحول هو نفسه . . . إلى طفل - إله، قبل أن يتفتح إدراكه، ويبدو له أباء آخرون، أكثر قوة وجاها ونفوذا من أبويه، فيصاب (بأول خيبة في حياته، وتنتابه لواعج الإهانة، مما يدفعه إلى ممارسة الملاحظة والمقارنة والقياس، وباختصار إلى جعل الفكر بديلا للإيمان، والواقع اللحظي المضطرب بديلا للأبدية) [3]. ومن جهة أخرى يمكن أن نعتبر (الاحتذاء النموذجي)، كما قدمه (روني جيرار) نمطًا تخييليًا يبرز فيه (مثلث الرغبة) [4] حيث يتم تقمص شخصيات وتبني أفكار والتعبير عن نوازع وجدانية انطلاقا من (نموذج) يولد ويحفز ويوجه، بطريقة غير مباشرة، الرغبة أو الفكرة أو السلوك، مشيدا، عبر استيهامات شخصية، عوالم تخييلية ممكنة لا ترتبط بالنموذج الأول إلا بخيوط واهية.

والرواية نفسها، وهي في الأساس منتوج متخيل، ذو قاعدة اجتماعية، تفرز أحيانا داخلها تخييلا من درجة ثانية، متولدا عن استيهامات بعض الشخوص، مما يساهم في خلق مسارات حكائية مخالفة لسيرورة الواقع الروائي، وبروز حكاية داخل الحكاية، ولربما مناقضة لها، كما حدثنا عن ذلك (لوران جوني)، في تناوله لشخصيتي (ألبرتين) والسارد (مارسيل)، في رواية (البحث عن الزمن الضائع) لبروست:

(. . . بعد فوات الأوان تنبه السارد أن حبه مجرد إسقاط ذاتي، يرتكز على قاعدة متخيلة: الأنا (مارسيل) يؤول انخراط (ألبرتين) في اللعب، باعتباره طريقة مسرحية للاستيلاء على الموقف. إنها في نظره، تقوم بلعبة داخل اللعبة. وعلى هذا الأساس شيد متخيلا حكائيا حولها . . وعندما يجد

السارد نفسه أمام (ألبرتين)، فإن تلك الحكاية المتخيلة ستصبح حقيقية من وجهة نظره، بينما البطلة تقوم فقط بلعبة التمرير الخفي. إن النهاية المأساوية لقصتهما لا تتوقف على ظروف واقعية روائيا، ولكنها ناتجة عن كونهما يعيشان متخيلين حكائيين مختلفين، ولا يلعبان نفس اللعبة) [5].

إن التخييل المزدوج لا يتم في الفضاء الروائي وحده، ذلك أننا نجد بعض مرتكزاته في صميم العلاقات الاجتماعية، كما يوضح ذلك (بيبربورديو) الذي يحلل الروابط القائمة بين الوظيفة والتخييل كمايلي: «الوظائف الاجتماعية متخيلات اجتماعية، وطقوس المؤسسة تصنع الشخص الذي تؤسسه ملكا أو فارسا أو كاهنا أو أستاذا باختلاق صورته الاجتماعية وبتشكيل التمثل الذي يمكنه أن يعكسه» [6].

والرواية بمرجعياتها المتعددة البدئية واللاشعورية والواقعية تخضع في تكونها واشتغالها لأطر الإدراك ولأنماط المتخيل بمختلف تشعباته ذلك (أن الشخص لا يخلق بحرية كل معتقداته الراسخة حول حالة العالم - العوالم. إنه ينشئها من خلال الممارسات الاجتماعية التي يتلقاها من وسطه.. إن كل مجتمع يفرض على أفراده أطرا للإدراك انطلاقا منها تتكون دخيرة للمعتقدات توظف باستمرار في الخطابات التي يتم تداولها داخل تلك المجموعة) [7].

وهكذا فتحت تأثير تلك المرجعيات المشار إليها، كان هناك في تاريخ السرد العربي القديم ميل إلى الغريب والمعجز والعجيب والصدفي والغيبي.. أي نحو كل ما له نزعة لا عقلانية، كما يتجلى ذلك في قصص الخلق والأساطير والخرافات والسير البطولية.. حيث تترسب (بقايا الواقع) داخل عالم هلامي، بفضاءاته وشخوصه وأحداثه.

وفي مرحلة أخرى، في مطلع القرن العشرين، نتيجة تحولات سوسيو ثقافية عميقة، شرع مجال تلك (البقايا من الواقع) في التوسع والامتداد واحتلال حيز بارز في الإنتاج القصصي والروائي، بل يمكن أن نقول إنها

أصبحت تشكل جوهر المتخيل السردي انطلاقا من لقطات عابرة تتصل بالمعيش واليومي والمنفلت والهامشي.

وهذا الابتعاد النسبي عن الغريب والعجيب بصيغهما المختلفة، وطرح منحى واقعي، تخييلي بديلا عنهما، في الرواية العربية، لم يتم دفعة واحدة. فقد أصبح (الغريب)، خلافا لما ذكره القزويني في «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» و ابن بطوطة في «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» متمثلا في أنماط السلوك وفي العلاقات الاجتماعية، كما نجد ذلك عند الجبرتي (غرائب الاختراعات) والطهطاوي (عجائب المشاهدات)، ومحمد المويلحي الذي توخى تقديم الحديث (على نسق التخييل والتصوير)[8] يشرح به (أخلاق أهل العصر وأطوارهم)[9] ويصنف (ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص . .)[10].

فالغريب والعجيب أصبحا جزءاً لا يتجزأ من الواقع المعيش، خاصة بعد الاختلاط بالأوربيين، وبروز عادات وتقاليد جديدة، ومع نشوء طبقة متوسطة في مصر والشام.

يتضح مما سبق، أن المتخيل الجمعي بمكوناته وتجلياته المختلفة من الأسس التي يرتكز عليها الإنتاج الروائي الذي يعتبر هو نفسه، (خزانًا للتصورات والهواجس والتوقعات التي يحبل بها المجتمع، بل وشكلا أساسيا لتكون المتخيل الاجتماعي)[11].

(1) Edgar Morin, Le Cinéma ou le monde imaginaire, Paris, Minuit, 1956, P. 23.

(2) مرجع سابق .Edgar M

(3) Marthe (Robert), Roman des origines et origine du roman, Gallimard 1977.

(4) René Girard , Mensonge romantique et vérité romanesque, Grasset. 1980.

(5) Laurent jeunie, Littérature, 10108.

(6) Pierre Bourdieu, Leçon sur Leçon, Paris, Minuit, 1982, P. 50

(7) M. Charolles, Introduction aux problèmes de Cohérence des textes, in Langue Française , n° 38

(8) محمد المويلحي ، تقديم (حديث عيسى بن هشام) ص 6.

(9) محمد المويلحي ، تقديم (حديث عيسى بن هشام) ص 6.

(10) محمد المويلحي ، تقديم (حديث عيسى بن هشام) ص 6.

(11) Régine Robin, Pour une socio-politique de l'imaginaire social, in La politique du texte .

3) المثاقفة.

تتمثل المثاقفة في قدرة الثقافات الوطنية والتيارات الفكرية والأدبية والفنية على التحاور والتفاعل، مع احتفاظ نسبي ببعض الخصوصيات التي بدونها تفقد الثقافة صفة الأصالة.

ومما لاشك فيه أن الترجمة من الآليات التي يتم توظيفها لتحقيق ذلك التفاعل، بل يمكن اعتبارها من أنجع الوسائل التي ساهمت في خلق دينامية للتطور والتجديد في مجالات مختلفة، وفي أقطار متعددة.

وفي إطار العلاقات الثقافية بين الشرق العربي والغرب، يلاحظ توسع وتنوع، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، في انتقال النظريات العلمية والأدبية إلى مصر والشام، بصفة خاصة، وذلك ما يحدثنا عنه محمد حسين هيكل : «في سنة 1875 كانت أوربا تموج بحرية فكرية قوية، غاية القوة، فكانت النظريات العلمية والفلسفية القديمة قد أخذت تنهدم وتنهار أمام الفلسفة الواقعية التي مكّن لها (أوغست كونت) في فرنسا . . . وكانت نظريات (لامارك) و (داروين) وغيرهما، ذات شأن يذكر، عند كثير من أصحاب هذه الفلسفة الواقعية. وكانت هذه النظريات ترد إلى الشرق عن طريق بعض الغربيين الذين أقاموا فيه زمنا طويلا، وعن طريق بعض الشرقيين الذين تعلّموا في المدارس الأوربية. كان محتوما على هذا الاتصال المتزايد بين الشرق والغرب ومع هذه الحركة العلمية والفكرية والأدبية الشديدة في الغرب أن تقابلها في الشرق حركة علمية وفكرية وأدبية جديدة» [(1)].

و بصدد الحقل الروائي، عرفت الفترة المذكورة انتشار التّرجمات والاقتباسات من الأدبين الفرنسي والأنجليزي، وأصبح المتلقون الجدد يتهافتون على قراءتها تحت تأثير المؤسسة الأدبية الجديدة. وبلغ عدد النصوص القصصية المترجمة بين طويلة وقصيرة عدّة آلاف كما يذكر **محمود** تيمور : «وقد نبتت أثناء هذا العهد (عصر النهضة) نابتة من المثقفين ثقافة

أجنبية، اطلعوا على ضروب من آداب الغرب، وكثير من هؤلاء ينتسبون إلى تلك الرقعة العربية الواسعة التي تسمى الشام حاوية فلسطين وسورية ولبنان، فعكفوا على الترجمة وقربوا إلى العربية جملة من الأدب القصصي ومن أدب المسرح، فلقي هذا اللون الجديد حفاوة وقبولا عند القراء العرب، وتهافتوا عليه يطلبون منه المزيد. وهكذا أخذت ترجمة الأدب تقوى وتزدهر وتحتل في عالم الصحافة وفي عالم النشر أعز مكان. وقد بلغ من كثرة الترجمات في تلك الحقبة وما تلاها أن إحدى دور الكتب العامة في الشرق استطاعت إحصاء عشرة آلاف قصة بين طويلة وقصيرة ترجمت إلى العربية قبل الحرب العالمية الأخيرة»[2].

وقد اعتبرت الترجمة في الأدب العربي الحديث، من طرف بعض المبدعين والنقاد العرب، مجرد نقل عن أصل لا تتقيد به، في أغلب الأحيان، معتبرين ذلك من أبرز نقائصها، غير مدركين أنها تمثل جسرا بين ثقافتين ولغتين ونصيّن، ومن ثم فإنها انتقال من حقل ثقافي إلى حقل آخر يختلف عنه، مع ما يعنيه ذلك من تغيّر ومحاولة للتكيف مع لغة وذهنية وثقافة حقل المتلقي.

إن الوعي النسبي بهذا المعطى هو الذي جعل المترجمين العرب يعرّبون أسماء الشخصيات والأماكن، ويدرجون في النص الروائي المترجَم الأمثال والأشعار العربية حتّى يتكيف، جزئيا، مع النص الأدبي السائد.

وإن الأسماء التي أطلقت على الترجمة الأدبية العربية كالتعريب والتمصير . . . تؤشر كذلك على الإحساس بوجود عامل ذاتي، في ضوئه يتم تلقي الأعمال المترجمة وقراءتها وتأويلها، وفق معجم متطور وتركيب جديد، وفي إطار ذهنية جديدة.

وسنحاول في هذه العجالة، إبراز بعض جوانب هذا الإحساس الموزع بين الذات والآخر، لدى بعض الأدباء، من خلال تحليلاتهم لظاهرة المثاقفة.

فمنذ 1903، طرح سليمان البستاني، في مقدمة ترجمته للإلياذة،

الإشكالات الأساس التي يواجهها النقل إلى العربية، فاعتبر تلك العملية (ابتداعا) أي خروجا عن القواعد والأساليب المتداولة (لقد جرى الكثيرون من نقلة لغات الإفرنج إلى العربية على أصول ابتدعوها لأنفسهم، فشطوا عن منهج الصواب) [3]، ونتج عن ذلك تصرف في المعنى بالزيادة و النقص (فيفسد النقل ويضيع الأصل) [4].

وهذه الإشارة تؤكد ما ذكرناه آنفا من أن الترجمة تقوم في جزء كبير منها، على الاستجابة للذات المتلقية أكثر من التقيد بأصل، في إطار ما اصطلح عليه (الأمانة العلمية)، بل يمكن أن يقال إن الترجمة باعتبارها شكلا من أشكال المثاقفة، تعبر عن (حاجة) داخلية، ذات طابع أدبي.

وقد أرجع سليمان البستاني هذه الأخطاء في «النقل» إلى التسرع وعدم التثبت، والانسياق مع المعنى الظاهر، مستعملا كلمات (الالتباس). (والتصور الأول) و (انعكاس المعنى)، أي فهمه في غير ما وضع له، لتصوير الحالات التي يزاح فيها النص المترجم عن النص الأصلي.

والواقع أن الانزياح ناتج عن انصياع محفل الترجمة للمكوّنات اللغوية والأسلوبية والثقافية والأجناسية لحقل التلقي، وما يبدو (عوائق) و (انزياحات) ليس في حقيقة الأمر، إلا الشبكة المؤسساتية التي يتم من خلالها فرز وانتقاء وتلوين وتكييف العناصر التي يتضمنها النص المترجم، وهكذا يتحول الناقل من أدب إلى آخر (ماسخ يلبس الترجمة ثوبا يرتضيه لنفسه، فيتقلب بالمعاني، على ما يطابق بغيته ويوافق خطته، حتى لا يُبقي للأصل أثرا) [5].

ولا يختلف ما ذكره فرح أنطون بصدد الترجمة في عصره، عمّا سجلناه آنفا في نفس الموضوع. ففي معرض حديثه عن متاهاتها ومنزلقاتها، أشار إلى مايلي :

« والحقيقة أن بعض الروايات الموضوعة تعريبا قد تجد فيها من التشويه وفساد الوضع والخرق في الرأي ما لا تجد مثله أحيانا في الروايات الموضوعة تأليفا» [6].

فهذه الصفات منها ما يتصل بالشكل (التشويه) (وفساد الوضع) ومنها ما له علاقة بالمضامين (الخرق في الرأي) وهي كلها تشير إلى خروج الترجمة عن الأصل الذي يصبح في حالته الثانية مشوها وفاسدا ومخترقا بأفكار مقحمة على النص الأصل.

وجل الانتقادات التي وجهت، من طرف نقاد وباحثين عرب، في فترة التأسيس هاته، ترتكز على ضرورة توفر خصائص من قبيل (التطابق) و (الأمانة) . . . بعيدا عن دائرة مفاهيمية أخرى تحيل على التفاعل والتجاوز والاختلاف و الاستنبات، خاصة إذا انطلقنا من أن النص المترجَم نفسه (لن يعود . . . حاملا لحقيقة، الحقيقة، ولكنه لن يكف مع ذلك عن أن يكون مدار الصراع حولها. سيكون إذن بؤرة تناحر بين إرادات القوى، وملتقى المنظورات المتباينة ؛ لن يعود النص، والحالة هذه، قادرا على حصر المعاني . . . فإذا لم يكن النص المترجَم ذاته وسيلة تبليغ، إن لم يكن حصراً لمعنى، فهل يبقى للترجمة كنسخة تطابق الأصل وتنقله، هل يبقى لها من معنى ؟)[7]، ذلك أن الذات المتلقية تتولى أحيانا كثيرة تأويل النص المترجَم وفق شبكة التقاليد الفكرية والأدبية واللغوية، فتضيف بذلك بؤر توتر جديدة لتلك التي تحملها بعض النصوص المفتوحة. إن علاقة المترجم بالنص كثيرا ما تكون متسمة بـ (العنف) وذلك ما يقدم صورة عنه (فرح أنطَون) في وَصْفه لعيوب الترجمة في العشرينيات (وسبب ذلك أن المعرّب يتناول قلمه ويغير على تلك الرواية، فينصرف فيها حذفا وإضافة، فَيقطع سلسلة أخلافها السيكولوجية، ويشوه طبائع أشخاصها، وينقص فيها ويزيد عليها من الحوادث ما لو رآه مؤلفها لقطع أنفه ورضّ ساقيه وبقر بطنه تشويها له وتمثيلا به، كما شوه روايته ومثل بها)[8].

لقد تمكن فرح أنطون، في الفقرات السابقة، من تقديم صورة حية عن الترجمة كمجال للصراع، يبدأ بالإغارة والاستيلاء، والتمثيل بالكائن الذي يجسده النص المترجم. كما رسم صورة مقابلة عن عالم ممكن يتصدى فيه المؤلف للمترجم بالقطع والرض والبقر والتشويه رداً على صنيعه.

إن هذه الأفكار ومثيلاتها تحيل على الصور الذهنية حول مظاهر العنف المصاحب لتلك الترجمة والناتجة أساسا عن صعوبة النقل في الإطار الضيق لمفهومي التطابق والأمانة. إن واقع المثاقفة، في حقل الرواية العربية يؤكد ما ذهب إليه مجموعة من الباحثين عن شروط وملابسات ونتائج كل علاقة بالآخر، فقد أشار (مارسيل موس) إلى أن الحوار بين الثقافات لا يتم إلا إذا توفرت سلسلة من الشروط بين المجموعة الاجتماعية المستعيرة والأخرى المعيرة، سواء تعلق الأمر (باستعارة كلمة أو قانون أو آلة موسيقية أو أسطورة) [9].

ويشير (إسكار بيت) إلى السيرورة الديالوجية في عملية الترجمة حيث يصبح النص المترجَم حافلا بدلالة جديدة تطابق معايير وقيم المجموعة التي تستقبل النص: (إن الترجمة التي ترتكز على نقل عمل (أدبي أو فلسفي ..) من مجال اجتماعي إلى آخر، تقتضي، ليس فحسب، تغيير سنن الدلالة الفكرية، ولكن أيضا توظيف أدوات استطيقية جديدة. وينتج عن ذلك أن ما يتم نقله عن طريق الترجمة ليس إلا جزءاً من النص المترجَم، والأجزاء الأخرى المتبقية تقدمها المجموعة الاجتماعية) [10] المتلقية لذلك النص.

إن هذه السيرورة الديالوجية التي تحدث عنها (إسكار بيت) تفضي بنا إلى ضرورة مراقبة النص في أصله، وبعد ترجمته، وإلى (تسجيل ظاهرة أخرى تطوله في المرحلة الثانية تتمثل في إعادة قولبة أساسية تتعلق بتجنيس النص - المصدر؛ إذ رغم استعمال نفس السمات، في الترجمة، فإن ملاءمة أجناسية مختلفة تصبح ماثلة في النص - المحطة، وذلك نتيجة امتزاجها بسمات أجناسية مستحدثة يتم إدراجها، في النص المترجَم، وذلك ما يطلق عليه الانزياح الأجناسي ... وهكذا لوحظ أن الترجمة المتلقية التي قام بها الفرنسيون للروايات الشطارية أعطت مكانة أكبر للحب، على حساب التقلبات التي اعتادت أن تخضع لها حياة البطل الشطاري، كما أن النبرة الوعظية والأخلاقية تم تعويضها بمقاصد لعبية) [11].

إن التطور الذي عرفته الأشكال السردية العربية حديثا، يمكن أن

يصنف إلى نوعين : تطور مغلق تمت خلاله تحولات شكلية وتيماتية جزئية، داخلية، وتطور مفتوح تسربت فيه، عن طريق المثاقفة، عناصر أدبية خارجية إلى صلب الجنس الأدبي الأصل.

وهنا يطرح السؤال : هل تتم التحولات البنائية في نص ما، بمجرد ما يصل الجنس الأدبي إلى مرحلة الإشباع كما ذهب إلى ذلك (كريزنسكي)[12] أم أن مرحلة الإشباع الأجناسي نفسها مقرونة في جل الحالات، بتسرب عناصر أدبية خارجية تخلخل الجنس الأدبي على مستوى البناء والمنظور واللغة ؟

إن الوعي بهذا المعطى الجديد المرتبط بحدود المثاقفة هو الذي حذا بيعقوب صروف إلى الإعلان عن تمسكه (بالالتزام الروائي الذي قاده . . . إلى التغاضي عن الأمانة، في الترجمة، وتكييف النص الأجنبي مع البيئة، واستحسان ترصيع النص المترجم بالأشعار لتوضيح المعنى)[13].

وسنقدم فيما يلي نموذجين للمثاقفة يمثلهما كل من : محمد المويلحي و فرح أنطون :

أ- محمد المويلحي والمؤسسة الثقافية العربية.

يعتبر محمد المويلحي، بتكوينه المتنوع المتفتح ؛ وإنتاجه الروائي المتميز ؛ فاعلاً أساسيا في الانتقال من مرحلة التقليد إلى مرحلة التجديد في الأدب العربي الحديث. فرغم إسهام كثير من الكتاب، ممن كانوا قبله بقليل، أو عاصروه، في مجال الإبداع الروائي. مثل سليم البستاني وسعيد البستاني، وفرح أنطون وجرجي زيدان . . . ، فإنه في نظرنا استطاع بكتابه (حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن)[14] أن يؤسس تقاليد سردية جديدة بنقله الكتابة من إطارها المقامي إلى المقام الروائي عن طريق توظيف نفس مكونات المقامة كعناصر بلاغية سردية إلى جانب عناصر أخرى، سنتطرق إليها.

من المعروف أن محمد المويلحي عمل مع جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، على إصدار "العروة الوثقى" في باريس، وشارك في الثورة العرابية، فكان بذلك عضواً مركزيا في المؤسسة الإجتماعية والثقافية الجديدة التي كانت تمتد فعاليتها عبر السياسي والفكري والإبداعي.

ولا عجب، إذا أهدى كتابه لدعائم تلك المؤسسة في مختلف مجالات المعرفة: (أهديه إلى أرواح المرحومين، الأديب الوالد والحكيم جمال الدين والعالم محمد عبده واللغوي الشنقيطي والشاعر البارودي، أولئك الذين أنعم اللّـه عليهم وأولئك الذين تأدبت بأدبهم وأخذت عنهم.)[15] إننا بصدد تعبير عن الاعتراف بالفضل لذويه وإعلان عن الانتماء لنفس المؤسسة.

ويمكن أن نعتبر رسالة جمال الدين إلى محمد المويلحي، عند صدور (حديثه)، تأييداً للكتابة الروائية التي تهدف حسب رأيه، إلى (نصرة الإسلام والدّعوة للحق ومحاربة الأهواء) [16]، مشيداً فيها بعبقريته الأدبية: (حبيبي الفاضل تقلبك في شؤون الكمال يشرح الصدور الحرجة من حسرتها؛ وخوضك في فنون الآداب يريح قلوبا علقت بها آمالها؛ وقد تمثلت اللطيفة الموساوية في مصر كرة أخرى، فهذا توفيق من اللّـه) [17].

وفي مقدمة المويلحي لكتابه ما يلقي الضوء على أهداف المؤسسة المشار إليها في المجال الأدبي؛ فقد ذكر أن هذا (الحديث)، «وإن كان في نفسه موضوعًا على نسق التخييل والتصوير؛ فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال؛ لا، إنه خيال مسبوك في قالب حقيقة) [18]. ونجد نفس التوجه في مقدمة الحريري لمقاماته (... ثم إذا كانت الأعمال بالنيات. وبها انعقاد العقود الدينيات؛ فأي حرج على من أنشأ مُلحمًا للتنبيه؛ لا للتمويه، ونَحَا بها منحى التهذيب لا الأكاذيب؛ وهل هو إلا بمنزلة من انتدب لتعليم أو هدي إلى صراط مستقيم) [19].

في مقدمة المويلحي هناك: الحقيقة من جهة؛ وهي مناط كل عمل؛

والتخييل والتصوير والخيال وثوب الخيال، من جهة ثانية، باعتبارها وسائل لبلوغ تلك الحقيقة. وعند الحريري هناك تقابل بين التنبيه والتهذيب من جهة والتمويه و الأكاذيب من جهة ثانية، استناداً إلى العقود الدينية والنيات التي هي مرتكز كل الأعمال. من هنا يبدو التعالق قائماً بين مقدمتي الحريري والمويلحي، على أساس مقصديتين إستطيقية وأخلاقية.

إنَّ هذا الطرح الثنائي، في مقدمة المويلحي، خاصة، يعكس الجو العام الذي كان سائداً آنذاك في الأوساط الثقافية المنتمية أو المتعاطفة مع المؤسسة الجديدة التي كانت ترفض بقوة الخرافات القائمة على الخوارق والقصص الشعبي عامة، وفي مقابل ذلك كانت هناك دعوة إلى تبني كل ما يتسم بـ (المعقولية) وينصاع لـ (روح العصر) ويتطلع إلى مزيد من المعرفة، وينفتح على الآخر، كما أشار إلى ذلك جرجي زيدان موضحًا: (وقد آنسنا من جمهور القراء شوقًا إلى التوسع في هذا التاريخ، واستطلاع كنه التمدن الإسلامي، ورأينا في أفاضل كتابنا تطلعًا إلى البحث في هذا التمدن والنظر في علاقته بالتمدن الأروبي الحديث) [20]؛ ويضيف جرجي زيدان متطرقًا بشكل أدق، إلى الأطراف المنخرطة في الصراع بين القديم والجديد في المجال السردي كمايلي: (وقد رحب قراء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد؛ فوجدوا الروايات المنقولة من الإفرنجية أقرب إلى المعقول بما يلائم روح العصر؛ فأقبلوا عليها) [21]. كان (الحديث) عند المويلحي ذا علاقة وثيقة بالمؤسسة الكلاسيكية ممثلة في الهمذاني والحريري، وأيضًا بالنموذج الذي يعكسه (التصدير) الذي وضعه لروايته، ذاكراً: (كان النبي عليه الصلاة والسلام يمزح ولا يقول إلا حقًا.) [22]

إن الاستناد إلى المرجعيتين الدينية (النبي) والكلاسكية (الحريري) يوضح أن الكاتب كان يشعر أنه يختط طريقة جديدة في الكتابة السردية التي تختلط في أذهان البعض بـ (أدب العوام). وفعلاً فإن (بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي) ذهبوا إلى والد الكاتب (وشكوا له من أن ابنه يسير في

طريق لا تحمد مغبة المضي فيه ؛ بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوام)[23] .

وهذا المنحى الذي بدا تجديداً لمعاصري محمد المويلحي ، هو الذي جعل الشيخ سالم بوحاجب شيخ العلماء ، ومفتي المملكة التونسية يشير (إلى المقاومة التي يتوقع أن يلقاها "الحديث" لدى بعض الناس) [24] ؛ داعيا العلماء أن يقتفوا أثره في " طريق النصح في التعليم وعدم النفرة من الحديث لمجرد كونه لم يعهد في القديم" [25] .

وفي إطار المؤسسة الجديدة يمكن وضع موقف محمد المويلحي الرافض للتفكير الخرافي ؛ في تقديمه للحوار الذي جرى بين ثلاثة من شيوخ الدين ، عندما تصدى أحدهم إلى الإعلان عن موسوعتهم المعرفية في مقابلة مع المعرفة الحديثة (على أننا لو طالعنا كتبهم التي يرون أنهم فاقوا بها الأوائل والأواخر بزعمهم ووصلوا بها في علم تخطيط البلدان ما لم يصل إليه سواهم بدعواهم لوجدناها عاجزة في الإحاطة والإفادة عما بلغته (فريدة العجائب) وحدها للإمام ابن الوردي ، فإننا لم نسمع أنه ذكر في كتبهم من عجائب المخلوقات مثل ما ذكر في الفريدة ، كبلاد (واق واق) التي يثمر ثمرها بالكواعب الأتراب ؛ معلقة من شعورها في ذوائب الأغصان ، وكلما أشرقت عليها الشمس صاحت : واق واق ، سبحان الملك الخلاق) [26] .

إن تضمين مقاطع من نصوص عربية عجائبية ، في صلب (الحديث) يدخل في سياق تناص خارجي مباشر ، يهدف إلى تعرية تناقضات ونقائص الفكر الجامد من طرف النص الحاضن ؛ وذلك ما يؤكد من جديد أن المؤسستين الإصلاحية والأدبية وراء هذا النوع من الكتابة السردية .

ويأتي التأكيد على الإتجاه الجديد في صلب (الحديث) على شكل تنظيري على لسان الباشا ، في الطور الجديد من تجربته ، موجها الكلام لعيسى بن هشام قائلاً : (ما بالك تحرمني السعي والاجتماع للاطلاع على العادات والطباع ؟ ولمَ تختار أن تقتصر على ما في الكتب والأوراق لمعرفة الآداب والأخلاق ؟ فتترك النظر للخبر واللمس للبس ؛ والممارسة

للمقايسة. وأي الطبيبين أدق صنعًا وأكثر نفعًا، الطبيب الذي يقتصر على الكتب في درس الأعضاء والأحشاء، أم الطبيب الذي يدرسها في تشريح الجثث وهي تسيل بالدماء) [27].

يتعلق الأمر بتحديد المراحل التي يجب أن تمهد للكتابة في نظر محمد المويلحي، وهي النظر واللمس والممارسة والتشريح ؛ وكلها تحيل على حقل الواقعية في أدق معانيها خاصة عندما تتناول العادات والطباع والآداب والأخلاق، من أجل الإصلاح الإجتماعي.

ويعتبر هذا الموقف الذي أعرب عنه محمد المويلحي مطابقا للتعريف الغربي للواقعية التي (لم تكن في أية لحظة من لحظات ظهورها إلا تعبيراً عن الإرادة في استرجاع الإنسانية الحقة التي ابتعد عنها الأدب الذي يستلهم الكتب) [28].

لقد تبين لنا في دراسة سابقة (المكون اللغوي) أن التعديدية اللغوية كما حددها (باختين) شرط أساسي للانتقال من الكتابة ذات البعد الأحادي، كما هو الشأن في الخطاب الاستدلالي، إلى كتابة متعددة الأبعاد كما يتجلى ذلك في النص الروائي.

ويبدو لأول وهلة أن (الحديث) باستعارته للشكل المقامي، وأحيانا للأساليب المقامية لن يستطيع التحرر من الأحادية على مستوى اللغة والصوت ، لكن دراسة متأنية للنص في شموليته تبرز تعدداً لغويا بسيطا حين يقوم على أساس التجاور ؛ خاصة عندما تتقاسم الفضاء النصي كلمات فرنسية من قبيل : بيسيكليت، فونوغراف، بوفيه، كلوب، بوستة ، إكسبرس، مانيفستو . . . ؛ وأخرى فصحى عتيقة : الرجام، الحصباء، ابن ماء السماء، الصيِّد، الرُّواء ، الوهل، مخلخلة بذلك البنية التقليدية للنص.

وتُقَدَّم، أحيانا، التعددية اللغوية مندمجة غير متفرقة، فتعكس أنماط سلوك وتفكير وحساسيات مختلفة، وثقافات متباينة ؛ كما هو الشأن في الحوار التالي الذي عُرِضَت فيه وجهة نظر في تنظيم عرس : (أظنك كنت

تريد أن يقام الاحتفال بزواج هذا الشاب المتمدن بين الأحواض والمستنقعات؛ في قرية أبيه، وبين الأوباش والهمج من فلاحين ومزارعين فيبدل المقاصير بالخيام والكهرباء بالمشاعل، و (البوفيه) بالسماط ، و (الدينذ) بالدفين ؛ و (المايونيز) بالعصيد . . . و (المانجو) بالدوم و (الشامبانيا) بالمزهّر و (الكونياك) بعرق البلح و (الأوكسترا) بالرباب و (مس أو ستين) ببنت أم شنب) [29].

إن التعددية اللغوية تعتبر من الوسائل التي يمكن أن تفضي إلى السخرية ؛ نتيجة عدم تطابق بين الحال والمقام ؛ كما نجد في خطاب ذلك الحلاق الذي استعار لغة زياد ابن أبيه مطالبا الباشا بدفع حقوقه : (أنا ابن جلا وطلاع الثنايا ؛ ولكَمْ بصنعتي من منافع ومزايا ؛ وليتني شوهت خلقته (الباشا) ومسخت سحنته ؛ فنتفت شاربه . . . بالله لآخذنّ بناصية هذا الثقيل البارد، ولألزمنه ولو حلق في الهواء) [30] وذلك يؤكد أن استعمال التلوينات البلاغية أصبحت له وظيفة شعرية وسردية في آن واحد. ولا شك أن توزع التلفظ بين سياقات ملتبسة تفصل بينها فترات زمنية عديدة، يخلق أشكالاً من المفارقات اللغوية والتاريخية والفكرية ، كما حدث للباشا الذي خاطب الشرطي قائلاً : (ما هذا الإبطاء في تنفيذ أمري، أسرع به إلى السِّجن. البوليس ضاحكًا مستهزئًا : أظنك أيها الرَّجل من مجاذيب الحضرة في الإمام، هلمَّ معي إلى القسم، فإن هيئتك تنبئ عن إفلاسك وعجزك)[31].

هكذا تنقلب أوضاع وتتغير مواقف وتدول دول وتقام أخرى، وتصبح لغة مًا، في غير سياقها ، مدعاة للسخرية .

تلتقي في (الحديث) لغة المقامة في مصاقبتها للنبع البلاغي العتيق، بلغة الرحلة في تعالقها مع لغة الصحافة، ولغة المقال في الطب والقانون خالقة أحيانا ، من خلال تفاعلها، أثرًا دلاليا معينا.

إن (حديث عيسى بن هشام) بإدماجه للمقامة التي وصلت مرحلة

الإشباع، ولقصة الاختلالات الزمنية (أهل الكهف) ولعناصر حكائية متفرقة، في بناء تركيبي، لا يمثل قطيعة مطلقة مع الأشكال السردية التي وظفها، ولكن سيرورة طبعت طاقته التجاوزية. ذلك أنه في مجال السيرورة السردية ل (الحديث) استمرت أشكال وصيغ قديمة في تجاور مع أخرى جديدة مما أتاح بروز مجال نصي محيط جديد منح تلك الأشكال وظائف غير التي كانت تقوم بها، في مرحلة سابقة.

إن (الحديث) لم يصل إلى هذه الدرجة من النضج الفني لولا توفر محمد المويلحي على معرفة بالثقافة والأدب الفرنسيين، خلال إقامته في باريس، مما جعله يكوّن صورة عن الحضارة الغربية عامة ويدعو إلى الأخذ بالجوانب العملية والتقنية منها: (يظن الشرقيون أن الغرب فردوس من الفراديس أو جنة من الجنات وارفة الظلال، دانية القطوف وأن كل مدينة من مدنها هي تلك المدينة التي تخيلها أفلاطون في كتابه. إن الغربيين لم يمتازوا عن أهل المشرق إلا بالصناعات وآلاتها الميكانيكية) [32].

وعلى مستوى الكتابة السردية خاصة نلاحظ انطلاقا من العنوان: (حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن) وجود ثنائية تقوم من جهة، على مراعاة التقاليد الأدبية بتنصيب عيسى بن هشام راويا مركزيا كما هو الشأن عند بديع الزمان الهمذاني، وكذلك باستعارة بعض أساليب المقامة، ومن جهة أخرى هناك الشق الثاني من العنوان وهو يحيل على (فترة من الزمن) المصري الحديث، الذي عرف تحولات إجتماعية وسياسية وثقافية هامة، وعلى مفهوم محدد للتاريخ وللأزمة، وعلى إدراك للواقعية كمذهب أدبي غربي، في تناولها لقضايا العصر وكشفها عن التناقضات التي يعاني منها بأسلوب نقدي يرتكز على السخرية كما عرفت في الرواية الفرنسية.

إن هذه العناصر مجتمعة كانت إحدى نقط الحوار بين النص الروائي العربي، في مرحلة التأسيس، والنص الروائي الفرنسي في تجلياته الواقعية، مراعيًا في ذلك مرتكزات وأهداف المؤسسة الثقافية العربية.

ب- فرح أنطون والمؤسسة الثقافية الغربية.

لن نتناول، في هذه المقاربة، الجوانب الفلسفية والسياسية في حياة فرح أنطون الذي كان بإجماع مؤرخي الفكر العربي الحديث، من طلائع العلمانية والحرية و التسامح والمساواة، كما كان يؤمن بالتطور، وبالأدوار التي يمكن للأجيال الجديدة أن تضطلع بها في هذا المجال، ويتضح ذلك في إهداء كتابه عن ابن رشد (إلى النبت الجديد في الشرق . . . أولئك العقلاء في كل ملة وفي كل دين . . . الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين في عصر كهذا العصر، فصاروا يطلبون وضع أديانهم جانبا في مكان مقدس محترم ليتمكنوا من الاتحاد اتحاداً حقيقيا ومجاراة تيار التمدن الأوربي الجديد، لمزاحمة أهله، وإلا جرفهم جميعا وجعلهم مسخرين لغيرهم. فإلى هذا النبت الجديد في الإسلام والمسيحية وغيرهما نهدي هذا الكتاب) [33].

إن التمدن الأوروبي هو المرجعية الفكرية لفرح أنطون، وهو النموذج أيضا ؛ لأنه قدم في نظره، عبر تجربته التاريخية المبررات العملية لسلامة اختياراته، خاصة في مسألة فصل الدنيا عن الدين التي يقتضي تحققها توفر شروط عدة في مقدمتها الحرية بمختلف أشكالها ؛ وذلك ما تصدى له في كتابه (ابن رشد وفلسفته) الذي تناول فيه مسألة التسامح بين الإسلام والمسيحية ، متأثرا بآراء (ارنست رينان) في كتابه **(حياة يسوع)** الذي ترجمه لشدة إعجابه بتحليلاته واستنتاجاته . ويمكن القول بأن كثيراً من آراء فرح أنطون، حول الحرية والمساواة والإيمان بالعقل والعلم كانت تتسم بالجرأة، إلا أنها كانت سابقة لزمانها، كما كانت متأثرة، إن لم نقل منبهرة بالغرب . لقد كان فرح أنطون (يدين بالولاء الكامل للحضارة الغربية وأفكارها وينقل عنها في مجلة **(الجامعة)** مذاهبها في الإصلاح الاجتماعي، ويناقش الاشتراكية والشيوعية في هذا الوقت المبكر حين كان المجتمع غير مستعد بأي صورة من الصور لتقبل مثل هذه الأفكار. وفي الوقت الذي كان فيه حافظ إبراهيم

[illegible] بالولاء والتقدير للشيخ جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده كان فرح أنطون يصطدم بهما وبآرائهما [34].

إذا كان فرح أنطون كاتبا معروفا لدى فئات واسعة من المثقفين بآرائه السياسية والفلسفية فإنه لايكاد يذكر إلا لدى طائفة محدودة في مجال الدراسات الأدبية الحديثة وخاصة في نظرية الرواية.

لقد كانت (الجامعة) التي أصدرها لمدة سبع سنوات مجلة **(الأدب العالي والثقافة العامة)**[35] وكانت رواياته : **الوحش الوحش الوحش، والعلم والدين والمال** و **أورشليم الجديدة**، علامة تشير إلى توجهه الفكري كما تعتبر ترجماته رافدًا أساسيا ونموذجًا للكتابة الروائية العربية، في مستهل القرن العشرين : فقد ترجم بوليس وفرجيني (لبرنار دران دي سان بيير) و (أتيلا) لشاطو بريان، وثلاثية ألكسندر ديماس حول الثورة الفرنسية **نهضة الأسد، وثبة الأسد، وفريسة الأسد.**

وفي نفس الفترة، نشر فرح أنطون دراستين هامتين : الأولى حول **(إنشاء الروايات)** والثانية **(الروايات وأنفعها لنا)**. أول نقطة تثير انتباه القارئ لهاتين الدراستين هو بروز محفل التلقي لديه، باعتباره المستهدف من الكتابة الروائية. وذلك ما يوضحه قائلاً : **(والروايات بعد الصحف أو قبلها، من أهم ذرائع هذه الترقية [ترقية المجتمع البشري])**، بل هي في الشرق أشد تأثيرا من الصحف في هذا الشأن، لأن ألوفا من عامة القراء لا يقرأون الجرائد ولكنهم يقرأون الروايات. فهناك للرواية وظيفة إجتماعية عليا لأنها المدرسة الأولى **للشعب الساذج الجاهل)** [36].

إن الاهتمام بمحفل التلقي كان مشتركا بين جل كتاب الروايات في هذه الفترة وذلك ما تعكسه أيضًا بعض مقدمات ودراسات جرجي زيدان : (وأخذنا نهيئ أذهان القراء على اختلاف طباقتهم وتفاوت معارفهم ومداركهم لمطالعة هذا التاريخ بما ننشر من الروايات التاريخية الإسلامية تباعًا في **(الهلال)** لأن مطالعة التاريخ الصِّرف تثقل على جمهور القراء،

وخصوصا في بلادنا. والعلم عندنا لايزال في دور الطفولة. فلا بد لنا من الاحتيال في نشر العلم بيننا بما يرغب الناس في القراءة. والروايات أفضل وسيلة لهذه الغاية) [37].

إذا كانت وظيفة الرواية ذات صبغة تعليمية عند جرجي زيدان؛ تتيح معرفة بالتاريخ الإسلامي خاصة، فإنها عند فرح أنطون أطروحية تهدف تمرير أفكار معينة حول العلم والمال والدين والعقل والتسامح كما سنرى لاحقا. ومما يلاحظ اختلاف موقف الكاتبين من محفل التلقي؛ ففي الوقت الذي يتحدث فيه جرجي زيدان عن **(جمهور القراء)** وعن العلم الذي **(لايزال في طور الطفولة)** فإن فرح أنطون لايتردد في ذكر (عامة القراء) و **(الشعب الساذج الجاهل)** وذلك ما يؤكد ضعف ارتباطه بمجتمعه العربي، وعدم تفهمه لظروفه الخاصة، ربما نتيجة انبهاره بالغرب.

من الملاحظات التي يمكن أن نوردها بصدد هاتين الدراستين لفرح أنطون أن مجمل الأفكار التي قدمتاها حول الشكل الروائي مستعارة من مؤسسة أدبية غربية، وخاصة فرنسية، بدءاً من التعريف الذي ينطلق من اعتبار الرواية **(علم بأصول)** [38]، ومن هذه الأصول أنها (عوالم خيالية تنطبق صفاتها وأخلاقها على العوالم الحقيقية انطباقا كليا كأنها صورة لها وكأن أشخاصها أشخاصها، مع زيادة في الصنعة **الإدياليستية** فيها ليكون غرضها رفع النفوس بدل انحطاطها) [39].

تطرح في هذا المقطع النقدي عدة قضايا :

1) التطابق الكلي بين العوالم الحقيقية والعوالم الخيالية. وهذه النقطة تتفرع إلى ما يمكن أن يدخل في باب الانعكاس بمعناه الضيق والمباشر لدى أنصار المدرسة الواقعية الغربية.

2) إعطاء أهمية خاصة للأطروحة التي تمررها الرواية؛ وهو ما لم يكن وارداً بصفة مباشرة ومقصودة في الكتابة الواقعية الغربية. من هنا يظهر أن فرح أنطون بقدر ما كان وفيا نسبيا للمفاهيم النقدية الفرنسية في نظرتها للشكل الروائي، بقدر ما كان محكوما، في الجانب الفكري من تحليلاته

بالمؤسسة الثقافية العربية، إن الأطروحة الأخلاقية التي أصبحت ركنا من أركان الرواية من اجتهادات فرح أنطون، وزيادة الصبغة **الإدياليستية** من زياداته في تعريف الرواية.

لقد قسم الباحث دراستيه إلى محورين: الأول: إنشاء الروايات ويتعلق بالشكل، والثاني: الروايات وأنفعها لنا، ويتعلق بالمضمون. ففي المحور الأول يتحدث عن الصفات التي يجب توفرها في الروائي (ليصح أن يكون مايكتبه معدوداً في جملة الروايات الحقيقية)[40]، وهي:

1) قوة الاختراع (والمراد بها أن تكون مخيلة الكاتب قادرة على اختراع حوادث وأخبار). وخلق مشاهد ومواقف تؤدي إلى احتكاك العواطف والأفكار، على ألا يتجاوز ذلك الاختراع حد **(المعقول المقبول)**. ويقارن فرح أنطون بين هذا النوع من الكتابة الروائية وكتابة أخرى ترتكز على تقديم (المبادئ والآراء) وهو ما يقرب من الرواية الأطروحة التي كتبها هو نفسه.

2) قوة الحركة التي تتلخص في جعل السرد غير مباشر، يقدم عن طريق السارد والشخصيات، مما يخلق تعدداً في وجهات النظر، ويكسب الرواية حيوية.

3) وحدة السياق وتنوع الموضوع: يعرف فرح أنطون النقطة الأولى بأنها (رسم طريق للرواية تبتدئ في أولها وتنتهي في آخرها، دون أن تخرج الرواية عنها في أثناء تقلباتها فكأنها سلك يمده رجل بين طرق ضيقة وشوارع واسعة فيوغل فيها ولكن السلك في يده، وهو يعرف من أين ابتدأ أو إلى أين ينتهي). يتعلق الأمر بنوع من الانسجام بين مكونات النص الروائي، وذلك هوما أطلق عليه هو نفسه **(التنوع في الوحدة)**، وأضاف نقطتين لا تدخلان في نظرنا في موضوع الشكل الروائي ولكن في الوسائل التي تساعد على تحقيق مضمون جيد، هو ما سماه بـ **(قوة البسكولوجيا والسوسيولوجيا)**.[41]

إننا إزاء محاولة للتنظير مستمدة من النقد الغربي عامة والفرنسي خاصة، وذلك ما تعلن عنه هذه الدراسة بالإشارة في كل فقرة إلى كتاب

وفلاسفة غربيين أمثال : **ألكسندر ديماس وتولستوي وكوركي وأوغست كونت وسبنسر وسانت بوف** وغيرهم ممن كان الكاتب متشبعا بطرائقهم في الكتابة النقدية والروائية والفكرية .

في الدراسة الثانية (الروايات وأنفعها لنا) : يخرج فرح أنطون من الحقل الروائي كل الإنتاجات التي يقصد بها **(التفكهة)** ويركز على الروايات التي (يضعها مؤلفوها لفائدة يقصدونها) . ويحدد هذه الفائدة بالنسبة للوضعية التي يوجد فيها الشرق العربي ، في تحقيق الإصلاح الاجتماعي : **(ومذهب الجامعة ومبادؤها في رواياتها و غير رواياتها معروفة عند قرائها ، فلا حاجة إلى بسطها لتبيان فضل الروايات الاجتماعية عندها على سائر الروايات)** [42] .

وفي هذا الإطار تحدث فرح أنطون عن الروايات التاريخية ـ ولاشك أن تجربة جرجي زيدان كانت ماثلة أمامه ـ مبينًا سلبياتها المتمثلة في : 1) عدم جدواها ، مستشهداً بفكرة لـ (**برناردران دي سان بيير**) جاء فيها : (أية حاجة بنا إلى التاريخ وكتبه ، وأي تأثير للتاريخ في سعادتنا على الأرض ، بل أية علاقة بين السعادة وذكر حوادث مضت وأيام خلت)[43] . 2) وتحريفها للتاريخ ممالأة للرأي العام (أما روايات التاريخ فأكثر اعتمادها في رواجها على العوام السذج وهؤلاء لا يسامحون ولا يعذرون ، ولذلك يضطر الكاتب إلى مجاراتهم ترويجًا لبضاعته فيشوه التاريخ في رواياته بكتمان ما كان الجهر به من أول شروط التاريخ) . 3) اعتماد كتابة التاريخ على الرؤية الخاصة ، وليس على الموضوعية التي تفضي إلى الحقيقة ذلك (أن كل مؤرخ يكتب التاريخ كما يتراءى له)[44] .

ويلخص فرح أنطون ، بعد ذلك ، موقفه من الروايات التاريخية التي وصمها بالنقائص التي أشرنا إليها كمايلي : (فبعدما تقدم لا نرى للروايات التاريخية وظيفة سامية بين الروايات ، إلا إذا كان المقصود بها مجموعة

قصص وفكاهات لتسلية الخاصة وترويح النفس في ساعات الفراغ)[45].

وهكذا يتطابق عنده تيار الروايات التي يقصد بها التفكهة مع الروايات التاريخية التي تقوم، في نظرة على التسلية، ليبقي المجال الروائي مقتصراً على ماسماه بالروايات الاجتماعية الفلسفية.

إن هذا الجدل الذي أثاره الكاتب في مجال الروايات وأنفعها لنا ينطوي على نقد غير مباشر لروايات جرجي زيدان التي كان لها صدى واسع في العالم العربي، وللروايات العربية التي كانت تنحو منحى الواقعية في تلك الفترة.

وبالرجوع إلى الإنتاج الروائي لفرح أنطون: الدين والعلم والمال أو المدن الثلاثة والوحش الوحش الوحش أو زيارة في أرز لبنان، وأورشليم الجديدة، أو فتح بيت المقدس، يتبين لنا أنه قائم من الناحية البنائية على الأسلوب الاستدلالي الذي يتجسم أساسًا في المقال. من ثم غياب تلك الخصائص التي تحدث عنها في دراسته حول **(إنشاء الروايات)** من قوة الاختراع، وقوة الحركة، كما أنه يتناول قضايا إجتماعية وفلسفية تدخل في اهتمام المجتمع الغربي. ففي الرواية الأولى يحتدم الصِّراع بين أصحاب رؤوس المال والعمال الذين يطالبون بتطبيق الماركسية؛ وبعد تردد (ينضم رجال الدين الذين يكتشف العمال أنهم مرتشون إلى أصحاب الأموال أمّا رجال العلم فيتوسطون بين الطرفين)[46]. وفي (الوحش الوحش الوحش) مجموعة من المقالات حول العزلة والمذاهب الدينية، وعن مرض السل...، مما يؤكد وجود مسافة فنية بين هذا النص والبناء الروائي.

في الرواية الثالثة ينحو فرح أنطون منحى جرجي زيدان في كتابة الروايات التاريخية التي انتقدها غير أن أسلوبه الاستدلالي كان عائقًا دون تحقيق أية نتيجة إيجابية على المستوى الفني.

إذا رجعنا إلى الدراستين اللتين أشرنا إليهما حول إنشاء الروايات،

والروايات وأنفعها لنا، من زاوية سوسيو نقدية، أمكننا اختزالهما في جملة نواة : يجب أن تكون الرواية اجتماعية فلسفية. وفي إطار القياس، يمكن انطلاقا من هذه الجملة أن يتولد معيطان : أولهما أن روايات فرح أنطون اجتماعية فلسفية، وثانيهما : أنها ذات قيمة أدبية عليا، كنتيجة للمعطى السابق وللمسلمة المركزية الأولى وذلك ما يعطي للمنحى الاديولوجي الذي تبناه فرح أنطون سنداً إستطيقيا غير مباشر.

إحـــالات

(1) محمد حسنين هيكل، الكتاب الذهبي لمجلة المقتطف

(2) محمود تيمور : " اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، ص 16 .

(3) سليمان البستاني : "مقدمة ترجمة الإلياذة" ص 33 .

(4) سليمان البستاني : "مقدمة ترجمة الإلياذة" ص 33 .

(5) سليمان البستاني : ص 33 .

(6) فرح أنطون : "إنشاء الروايات العربية" المناهل .

(7) عبدا لسلام بنعبد العالي ، في الترجمة ، سلسلة شراع، 1998، ص 17 .

(8) فرح أنطون ، مرجع سابق .

(9) Marcel Mauss, œuvres, II Minuit , P. 272

(10) P. Zima, Manuel, de Sociocritique. P. 213

(11) عن Jean - Marie schaeffer . "Qu'est ce qu'un genre littéraire" Seuil, 1989, P. 139.

(12) V. Krizinsky , "Carrefour des signes"

(13) (vues d'ensemble) , Ed. Mouton - 1981

(14) محمد المويلحي ديث عيسى بن هشام طبع سنة 1923، ونشر مسلسلاً في جريدة (مصباح الشرق) بين 1898 و 1900 .

(15) حديث عيسى بن هشام ، ص 2 .

(16) نفس المرجع ، ص 3 .

(17) نفس المرجع ، ص 4 .

(18) نفس المرجع ، ص 5 .

(19) مقدمة مقامات الحريري .

(20) مقدمة (تاريخ التمدن الإسلامي) ط I

(21) تاريخ آداب اللغة العربية ج . II، ص : 208 - 209 .

(22) حديث عيسى بن هشام، التصدير ، ص 1

(23) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص 10 .

(24) نفس المرجع ، ص 10 .

(25) نفس المرجع ، ص 11 .

(26) حديث عيسى بن هشام، ص 218 .

(27) المرجع السابق.

(28) Tieghem (P. V) : Dictionnaire des Littératures. P. 3262.

(29) حديث عيسى بن هشام، ص 299.

(30) حديث عيسى بن هشام، ص 155.

(31) نفس المرجع.

(32) حسين فهيم، أدب الرحلات، ص 189، هامش 35.

(33) فرح أنطون، ابن رشد وفلسفته، بيروت دار الطليعة، 1981، ص 21

(34) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، القاهرة، دار المعارف ص 196، ص 84.

(35) يوسف داغر، مصادر الدراسة الأدبية، 1956، ج II، ص 68.

(36) فرح أنطون، المناهل : إنشاء الروايات، ص 54

(37) جرجي زيدان، مقدمة تاريخ التمدن الإسلامية القاهرة، دار الهلال، 1931 ط I.

(38) إنشاء الروايات، مرجع سابق.

(39) إنشاء الروايات، مرجع سابق.

(40) إنشاء الروايات، مرجع سابق.

(41) إنشاء الروايات، مرجع سابق.

(42) فرح أنطون، المناهل : الروايات وأنفعها لنا، ص 62

(43) فرح أنطون، المناهل : الروايات وأنفعها لنا، ص 64

(44) فرح أنطون، المناهل : الروايات وأنفعها لنا، ص 66

(45) فرح أنطون، المناهل : الروايات وأنفعها لنا، ص 67

(46) الدين والعلم والمال، ص 86.

الانشطار الروائي

الانشطار الروائي : محاولة في التعريف

تنطلق هذه المحاولة التنظيرية والتحليلية من مفترضات تتمثل أساسا فيما يلي :

1- إن الرواية بتكوينها المعقد وتركيبها المتعدد، تشتمل على مسارات سردية، منها المسار الإطار، والمسارات المؤطرة، والصور الشعرية ذات الطابع السردي التي تأتي كمجرد تشبيهات جزئية أو على شكل استعارات سردية كبرى وصغرى.

2- تساهم كل هذه المكونات بدرجات مختلفة، في تشييد معمارية النص الروائي، وفي تلوين وتنويع دلالاته.

3- من هنا، وخلافًا لما تمّ تداوله منذ الشكلانيين الروس، وخاصة منذ تنظيرات (ياكبسون) حول الشعر والنثر السردي، فإنه يمكن اعتبار العلاقات بين مكونات الرواية، أحيانا كثيرة، قائمة على الانشطار والتفاعل، لا على مجرد التجاور الصرف، أي على علاقات بين أشياء متمايزة، لكن بينها صفات مشتركة، وأخرى ناتجة عن طابعها الانشطاري - الاستعاري.
وهكذا، فبخلاف ما يلاحظ في المجاز المرسل والكناية، حيث ذكر الجزء وإرادة الكل أو العكس بالنسبة للأول، أو ذكر الجزء وإرادة جزء آخر بالنسبة للثانية، ففي الرواية لا يتم الانتقال، عن طريق التجاور من الأجزاء إلى الكل، بل يمكن أن يقال من جهة، على غرار ما ذهب إليه أرسطو إن الكل الدلالي أكثر من مجموع أجزائه، ومن جهة أخرى بأن جزءاً معينا أو بضع أجزاء قد تسهم في تنسيب الدلالة التي يوحي بها الكل.

4- تحيل المقاربة الانشطارية على البلاغة النوعية للرواية وذلك من خلال بحثها عن الصور الكلية والجزئية التي يحفل بها النص باعتبارها محكيات لها طابع خاص على المستويين البنائي والدلالي.

من الممكن أن نتحدث عن مقاربات تنطلق من مفهوم الانسجام الدلالي، وأخرى تركز على التعددية ولا نهائية التأويل، أي على التفكيك والتشظي، بينما تطمح المحاولة الانشطارية، في استئناسها بالمقاربتين السابقتين إلى محاولة البحث عن نماذج للاختلاف في صلب التماثل، بتوظيف ما يسمى بالبقايا أو الشوائب أو الضجيج.

وفي هذا الإطار، تجدر الإشارة إلى فكرة للجرجاني في (أسرار البلاغة) تلمح إلى مصدر الانسجام، في مستوى التصور الفكري، وإلى التعدد على مستوى التمظهر النصي، موضحا أن (التمثيل يهتم بنقل النفس إلى الشيء المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس)[1]، بحيث يصبح التمثيل، على هذا الأساس، إذا ما تمَّ نقله إلى المجال السردي، معادلا للتوليد الحكائي، ولبنية الإظهار كما تسميها البورسية موضحة (ليست ظاهرة انسجام الخطاب وتماسكه مقصورة على مستوى بعينه، بل هي متحققة في كل مستويات الإنتاج، فمعالمه تحايث معالم بداية التشكل الذهني للنص؛ ويعني ذلك أن التفكير في الانسجام يتزامن مع التفكير في تحويل ناتج الدليل التفكيري إلى مدار نصي)[2]. أي أنه، قبل مرحلة الإنتاج النصي، هناك الدليل التفكيري ومداره السياقي الممثل للبنية الفكرية التي تكفل انسجام العناصر التي تبدو في حالة شتات على مستوى الإظهار.

إن هذه الظاهرة القائمة على التشظي / التلاحم، تمت ملاحظتها في مجالات كثيرة، منها المجال البيولوجي وتطرقت إليها النظرية العامة للأنساق التي تهدف إلى (ضبط الدينامية المتآزرة للتكون والتطور، ارتكازا على الظواهر الصغرى التي يمثلها علم الوراثة الكلاسيكي . . دون إغفال الظواهر الكبرى كالصيرورات العبر نوعية، و البين نوعية التي تهتم بها في الدرجة الأولى، الداروينية والنظرية التركيبية للتطور التي تفرعت عنها)[3]. وقد تطرق (فرانسوا جاكوب) لمفهومي التكون والتطور، والكل والأجزاء، موضحا (أن المواضيع الخاضعة للتحليل تنتمي دائما إلى تنظيمات ومنظومات

وحتى الذرة التي كان يظن عدم قابليتها للتحليل، أصبحت منظومة. إن كلمة (تطورية) تستعمل لوصف التغيرات التي تطرأ على المنظومات، لأن الذي يتطور ليس هو المادة . . . ولكن التنظيم ووحدة الانبثاق القادرة على الالتحام مع نظيراتها للاندماج في منظومة تهيمن عليها. عن طريق الإدماج يتحقق التغير الذي يطرأ على صفات الأشياء، لأن تنظيما ما يمتلك، في غالب الأحيان، خصائص لا توجد في مستواه الأدنى) [4].

يلاحظ أن (فرانسوا جاكوب) وظف لتناول ظاهرتي التكون والتطور، عدة مفاهيم : اندماج، إدماج، تنظيم، منظومة. مركزا على فكرة أساس تتعلق بمستوى التركيب الأعلى الذي يتوفر على خصائص لا تتحقق إلا في ضوء الانشطار التفاعلي.

وفي نفس السياق أمكن تسجيل نوع من التعالق، في المجال اللساني، بين المعنى والبنية اللغوية، وكأن المعنى، وهو أحد أبعاد اللغة (يحتوي على نفس بنيات اللغة، مكونا بذلك، انشطار للمنظومة اللغوية بأكملها، ونكون بهذا الصدد، أمام نوع من الإسقاط المجازي المرسل، الذي يقصد اللغة في شموليتها انطلاقا من أحد أجزائها) [5].

ومن الباحثين الذين تطرقوا لموضوع العلاقة بين الكل وأجزائه في العمل الأدبي (ميخائيل باختين) الذي تحدث عمّا سماه بـ (وحدات التركيب الأسلوبية) المتنافرة التي تمتزج فيما بينها تحت تأثير (الوحدة الأسلوبية العليا) التي (لا يمكن أن نقارنها بأية وحدة من الوحدات التي تكون مرتبطة بها) [6].

كما تطرق نفس الباحث ، من منطلق لساني، إلى تحديد وظيفة التعدد اللغوي في دائرة (الوحدة الأسلوبية العليا) مبرزا (أن كل لغة داخل التعددية تعكس بطريقتها الخاصة، مثل المرايا الموجهة بالتناوب، ركنًا صغيرا من العالم ؛ وعندما ترغم على استكشاف وضبط ما وراء الانعكاسات المتبادلة، فإنها تعكس عالما أكثر شساعة، متعدد المستويات والمنظورات، أكثر تنوعا من العالم الذي تعكسه لغة واحدة، مرآة واحدة) [7].

وعلى هذا الأساس تصبح (الوحدة الأسلوبية العليا) ناظما بنائيا لمختلف التجليات النصية التي تبدو للوهلة الأولى متناثرة ومتنافرة.

ومما لاشك فيه أن كثيرا من دراسات (لوسيان گولدمان) تدخل في هذا الإطار، ذلك أنه، في بحثه عن (الرؤيا للعالم) في الأعمال الفلسفية والأدبية وظف مفهومي (الكلية) و (الشذرية) موضحا : (لايمكن تحديد تيمة أو عنصر شكلي (أسلوبي) دون وضعه في علاقته مع كلية العمل الأدبي أو الفلسفي... من هنا فإن التحليلات التيماتية المحببة كثيرا لدى النقد الكلاسيكي، منذ (لانسون) تعد جزئية، وبالتالي، تعسفية، لأنها لا تأخذ بعين الاعتبار أن كل (عنصر) في النص يتضمن (الكلية) التي ليس ذلك العنصر إلا أحد تجلياتها الخاصة)[8].

ويمكن أن نشير، في هذا الموضوع إلى الأفكار والتحليلات الرائدة التي قدمها (رولان بارت) في دراسته : (مدخل للتحليل البنيوي للمحكيات)، التي حدّد فيه أنماط الشبه بين اللسانيات والسرديات، مركزًا على مستويات المعنى والوظائف وأقسام الوحدات، والتركيب الوظيفي، والأفعال والشخصيات ملحًا على أهمية مختلف المكونات الكبرى والصغرى في بناء النص السردي وتحديد دلالته : (هل كل شيء في المحكي وظيفي ؟ هل كل شيء، حتى أبسط التفاصيل، له معنى ؟ هل يمكن تقطيع المحكي كله إلى وحدات وظيفية ؟ ... هناك، بدون شك، عدة أنواع من الوظائف، لأن هناك عدة أنماط من الترابطات، ومع ذلك، فإن المحكي ليس مكونا من الوظائف وحدها، كل ما في المحكي له دلالة بدرجات مختلفة، فالمسألة ليست من صميم الفن، إنها مسألة تتعلق بالبنية : ففي سياق الخطاب، كل ما يسجّل، له، من الناحية التعريفية، أهمية. وحتى عندما يبدو أن أحد التفاصيل لا أهمية له، وبأنه رافض لأي وظيفة، فإنه يبقى حاملا، رغم ذلك، لمعنى العبث واللاجدوى : كل شيء له معنى وإلا فإنه ليس لأي شيء معنى)[9].

ورغم التباين بين الباختينية والسيميائيات الگريماسية، فإنهما معا

تركزان على العلاقة بين مكوّنات النص السردي الكبرى والصغرى، وهكذا يرى (گريماس) : (أن كل مقطع سردي قادر على أن يقيم وحده حكاية مستقلة، وأن تكون له نهايته الخاصة به، كما أنه يكون قادراً على الاندماج داخل حكاية أكثر توسعا مؤديا وظيفة خاصة داخلها) (10) .

كما أوضح نفس الباحث، في دراسات لاحقة ، أصناف الترابط بين البرنامج السردي القاعدي والبرامج السردية الملحقة، عن طريق التفكيك، أو التحلل ، وإعادة التركيب، لبناء موضوع قيمة يتمثل في الرواية (11) .

هذا التأكيد على عناصر الترابط بين مختلف مكونات النص السردي نجدها بصيغ جديدة عند (بول ريكور) و (هـ. هنريش) . فقد ركز الأول على خصائص المعنى في المسار السردي، تحت اسم (العلاقة الإدماجية) : (ذلك أن معنى السرد يبرز في تناغم عناصره، فالمعنى يكمن في قدرة الكل على إدماج وحدات دنيا، وبالعكس فإن معنى عنصر ما يكمن في قدرته على الدخول في علاقة مع العناصر الأخرى ومع العمل ككل) (12) . واهتم (هـ. هنريش)، من جهته، بقضايا التركيب السردي وبكلية النص وتماسك عناصره، من مقاطع وجمل (وفق نظام منسجم ومترابط ، يساهم كل مقطع نصي في توضيح المقطع الذي يليه، وكل جملة تابعة لجمل أخرى ؛ وهذا ما يؤكد تلاحم كل العناصر، ضمن هذه الشبكة من التحديدات التي تهم النص) (13) .

وتلتقي جل هذه المقاربات في إطار التحليل اللساني للنص الذي يهدف إما إلى (تقديم نحو شمولي للنصوص على غرار نحو الجملة أو محاولة دراسة المبادئ الناظمة لأهم الترابطات القائمة بين الجمل وتحديد علاقاتها) (14) .

هناك، إلى جانب هذه المقاربات التي ترتكز بصفة عامة، على النظرية التفاعلية، مقاربة تفكيكية تعتبر الانسجام النصي مجرد محاولة للبحث عن وحدة ميتافيزيقية متوهمة ترمي إلى (إرجاع كل العناصر . . . إلى عنصر

أساسي، وردها إليه، بحيث لا تعدو العناصر الأخرى فقرات تقوم إلى جانبه، وإنما فروعًا تصدر عنه) [15] . من هنا يصبح الاختلاف هو العنصر الأساس، ولا نهائية التأويل حجر الزاوية في هذه القراءة، ويتشظى المعنى إلى نقائضه، في دوامة هلامية من المعاني الجزئية المتعارضة إلى مالا نهاية له. وذلك ما أوضحه (جاك دريدا) في حديثه عن غياب المركز في النص : (إن الحرف، بتكراره، على هذه الشاكلة، ليس له موقع ولا مركز طبيعيين . . . ألا يمكن أن نؤكد عدم مرجعية المركز بدل البكاء على غيابه . . . إن المركز يعني افتقاد اللعب والاختلاف، أليس ذلك إسما آخر للموت ؟) [16].

وتتموقع المقاربة الانشطارية، كما ألمحنا آنفا، بين النظريتين التفاعلية والتفكيكية، بمختلف تشعباتهما، مستفيدة من بعض طروحاتهما، ومقترحة في نفس الآن، توظيف مفهوم : (البقايا) الذي استعرناه من (كلود ديشي) [17] و (جان دوكوتينيي) [18] مع إدخال تعديل عليه. وهو يحيل هنا على العناصر التي لا يلتفت إليها في النص، رغم وقوعها في دائرة البلاغة النوعية للرواية ، وفي ارتباط بنيتها العميقة ولو جزئيا بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل في إطارها السردي، وعندما تصل هذه العناصر إلى درجة قريبة من الضجيج النصي، في مقاومتها للدلالة المركزية فإننا نطلق عليها (شوائب) .

وغير خاف أن محاولتنا هاته استفادت من جل الاقتراحات والاجتهادات التي طرحت بصدد هذا الموضوع، بدءا من ملاحظات (فيكتور هيجو) حول الانعكاس المرآوي في مسرحيات شكسبير وتأملات (أندري جيد) حول العلاقة بين الرواية و السمفونية، وتعليقاته على روايات (دستويفسكي) كما استأنسنا بدراسات (ريكاردو) خاصة ما يتعلق منها بالرحم النصي و (دولا بناش) في كتابه (المحكي المرآوي - محاولة حول الانشطار) .

وفي إطار قراءة النص من منظور البلاغة النوعية، لابد من الإشارة إلى الملاحظات الرائدة ل (روني ويليك) حول بعض أبيات مسرحية (ما كبيت)

لـ (شكسبير) موظفا ما أسماه (الاستعارة الممطة) التي عرفها كمايلي : (هناك الصور الممطة أو المتشعبة التي تتعارض مع الصور المكثفة و المركزة، فإذا كانت هذه الأخيرة هي الشكل القرسطوي و ا كنسي بامتياز ، فإن الصورة المتشعبة هي شكل الفكر النبوئي والتقدمي ، والانفعال القوي والتأمل الأصيل وتصل قمتها في الاستعارات الشاملة الفلسفية والدينية، كما نعثر عليها عند (ويليك) و (باكون) وأكثر منهما عند (شكسبير). إن الصورة المتشعبة . . . يفتح كل عنصر فيها آفاقا شاسعة للخيال ، ويغير بعمق العنصر الآخر، ففي الاستعارة المتشعبة يحدث التفاعل والتداخل).

ولإبــراز هذه الخصائص ، قــدم (ويليك) نموذجــا مــن مسرحيــة (مــا كبيت) :

(تكثف الضوء

أخذ الغراب يحلق نحو الغابات المبللة

إن أشياء النهار الجميلة سائرة نحو السقوط) [19].

في هذه الأبيات نجد إطارًا للجريمة، وتفاصيل موحية، وإحساسات ملموسة، كما ذكر (ر. ويليك) ، وذلك ما جعلها ، في نظرنا، ذات طابع سردي ، مفضية ، إلى ما يمكن أن يصبح (استعارة سردية).

وقد كانت للباحث (ستيفن أولمان) إضافات أساسيــة في تحليل العناصر النصية الصغيرة المتمثلة في الصور، وذلك، خاصة، في كتابه (الصورة في الرواية) [20]. حيث رصد الصور التي وردت في الإنتاجات الروائية لـ (أندري جيد)، و (بروست)، و (فورنيي) و (كامو) مبرزا جماليتها حينا ووظيفتها كخلفية للأحداث، وأحيانا قليلة دورها في تنويع الدينامية السردية. وهكذا نجده يستخلص مجمل خصائص الصورة في رواية (كهوف الفاتيكان) لأندري جيد، كمايلي : (تمتد الصور إلى مجال أوسع من النطاق الضيق للمحكيات، وهي مع ذلك تتجانس تقريبا في نغمتها. لا مجال للصورة الجادة في الجو الفكاهي للكهوف. والوظيفة الرئيسية للصورة هي

الإسهام في الطابع الفكاهي للأسلوب)[21]. مركزا في الدرجة الأولى على التطابق بين النص والصورة.

يبدو من خلال الأمثلة المتعددة التي أوردها (أولمان) أنه يولي أهمية خاصة للأساليب البلاغية على حساب وظيفة الصورة داخل البناء الروائي.

وفي نفس الإطار قدم (جيرار جنيت) عرضا أبرز فيه عناصر البلاغة الجديدة خاصة في دراسته للكناية عند (مارسيل بروست)، مستخلصا من خلال تحليل فقرات ملائمة من (البحث عن الزمن الضائع)، خاصية أساسية تتمثل في أن الاستعارة والكناية ليستا متنافرتين، بل إنهما (متعاضدتان، متداخلتان، وإبراز أهمية الثانية لا يقتضي جرد لائحة منافسة للاستعارة، بل بالعكس، فإن ذلك يرمي إلى توضيح حضور وفعالية أو اصر التعايش داخل نفس العلاقة التماثلية)[22].

إننا بمثل هذه التحليلات نكون في صلب الدراسات البلاغية الجديدة، رغم انتقال (ج. جنيت) في نفس الكتاب، إلى دراسة (خطاب المحكي) في مبحث قائم بذاته: النظام، المدة، التواتر، الصيغة والصوت، لأن بعض تحليلاته تفيد، بصفة غير مباشرة، في مجال المقاربة الانشطارية، خاصة عندما يدرس تأثير المحيط الجغرافي والزمني والنفسي، في صياغة مختلف ألوان المجاز، وكان من الممكن أن يطور الباحث دراسته لتمتد إلى علاقة تلك الكنايات والاستعارات بالمسارات السردية لكنه فضل التركيز على المفارقات الزمنية.

وفي إطار نقل (الصورة)، باعتبارها مكوّنا بنائيا ودلاليًا صغيرا من مجال الشعر إلى مجال السرد، تعتبر إنجازات جماعة (لييج) هامة، ذلك أنها انطلاقا من مفهوم (الميتابول)، وفي ارتباط مع مفهوم الانزياح (قسمت صور الخطاب إلى خمسة مستويات: صور المدة الزمنية، صور التركيب الزمني، صور الحتمية والسببية، وصور المنظور؛ كما قامت بتحديد أنماط الصور، داخل هذه المستويات من خلال افتراض معايير أو درجات صفر لكل

مستوى، وتطبيق عمليات التحويل أو الانزياح الأربع : الحذف، الإضافة، الاستبدال، التبادل على هذه الدرجات) [23].

وفي مقاربة أكثر دقة، طرح (تاديي) الفروق القائمة بين الرواية والمحكي (Récit) كبناء سردي متماسك العناصر موضحا ذلك ، كمايلي : (هناك محكي في كل الأجناس الأدبية، وبدون شك في كل أجناس التعبير، ولن نتوقف هنا عند المحكيات الموجودة في كل كتاب، ولكن عند الكتب التي يكون فيها الكل مرتبطا أشد الارتباط بالمحكي. بحيث نطلق عليها (محكيات وليس روايات) [24].

إن هذا الطرح، رغم وجاهته، بصفة عامة، فإنه يغفل العلاقات التفاعلية والانشطارية التي ترتكز عليها جل الروايات، وليس فقط المحكيات، كما أنه يضيّق نطاق البحث عندما يجعله خاصا بالمحكي الشعري، حيث يجعل "الشعري" مطابقا للتعبير الذي يستعير من الشعر أساليبه وأدواته الفنية : (المحكي الشعري الذي يستعمل النثر، هو شكل المحكي الذي يستعير من الشعر وسائله وتأثيراته التعبيرية، مما يستدعي ، عند تحليله، الأخذ بعين الاعتبار، في آن واحد، لتقنيات الوصف الروائي وتقنيات الشعر. إن المحكي الشعري ظاهرة تشي بوضعية انتقالية بين الرواية والشعر؛ وستكون مهمة الناقد، إذ ذاك، اقتراح نموذج نظرية ستؤكدها أو تدحضها دراسة النصوص. وفرضية الانطلاق هي أن المحكي الشعري يحتفظ بالتخييل الروائي : شخصيات تصادف أحداثا، في عدة فضاءات من جهة، وبأساليب تحيل على الشعر. هناك تنازع مستمر بين الوظيفة الإحالية بأبعادها الإيحائية والتمثيلية والوظيفة الشعرية التي تركز الانتباه على الشكل نفسه للخطاب) [25].

إن الطابع الشعري لنص سردي ما، لا يرتبط في نظرنا، أساسًا، بالخصائص التعبيرية الشعرية، ولكن بتنظيم الفضاء والزمن والأحداث والشخصيات والمواقف، وبما سماه نفس الباحث بالمتتاليات والمتوازيات : (إذا كنا نقر مع (ياكبسون) أن الشعر يبدأ بالتوازيات، فإننا نجد في المحكي

الشعري نظاما للأصداء والارتجاعات والتباينات التي هي المعادل، في مستوى أكثر اتساعًا، للأسجاع والتجانسات الصوتية والقوافي . . . حقًا أن التوازيات الدلالية والتعارض بين وحدات المعنى التي يمكن أن تكون مشاهد طبيعية أو شخصيات ، لها نفس الأهمية التي للأصوات بالنسبة للشعر، في سلم مصغر. إن وحدات القياس يمكن أن تختلف شريطة أن يتعلق الأمر بقياس متتاليات .

إن هذا الطرح، انطلاقا من مفهومي المتتاليات والمتوازيات، في النظامين الشعري الصرف وفي المحكي الشعري، يبدو ضيّقا ومحدودًا، ذلك أن جميع النصوص السردية والروائية ، بصفة خاصة، تخضع بدرجات مختلفة لنظامي المتتاليات و المتوازيات ، في ارتباط مع العوالم الممكنة ، بحيث لا يمكن تصور أي نص حكائي، وبالأحرى ، روائي، خارج ذلك النظام.

وهكذا فالنص الروائي في نظرنا، مثل المحكي الشعري يخضع للقواعد الكبرى للبلاغة النوعية للرواية بمختلف أشكالها .

من خلال تحديدنا للمقاربة الانشطارية، ضمن الاهتمام بالمكونات الصغرى في النص الروائي، سواء أكانت سردية صرفة، أو سردية ذات بعد "شعري" ، وفي محاولتنا ضبط موقع هذه المقاربة بين الاتجاهين التفاعلي والتفكيكي، فإن هدفنا إثارة الانتباه إلى الفرق القائم بين الكلية البنائية النصية والانسجام الدلالي، كل ذلك في إطار إدراك أدق وأعمق لخصائص الرواية، كمنظومة معرفية وإستطيقية في آن واحد.

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 94 ، عن ع كليطو : الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، ص 37.
(2) محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النص الروائي، تجربة نجيب محفوظ نموذجًا. (أطروحة مرقونة، كلية آداب الرباط، 1999 - 1998، ص 270.
(3) - Denis Buican, Evolution de la pensée biologique, Hachette supérieur, 1995 , P. 140
(4) - François Jacob, La logique du vivant Gallimard, 1970, P. 344
(5) - Pierre Quellet, lingua ex machino, La structure de la langue dans les modèles, Sémiotica, N° 77, 1989.
(6) Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gallimard - 1978, PP. 87 - 88.
(7) باختين، مرجع سابق 226.
(8) Lucien Goldmann, in Ziure : Goldmann. P. 50.
(9) - Roland Barthes, poétique du récit, Seuil 1977, P. 17.
(10) Greimas, Du sens, P. 268 . عن عبد المجيد نوسي، تشييد الدلالة في اللجنة لصنع الله إبراهيم، أطروحة مرقونة، كلية آداب الرباط، 1994.
(11) - Greimas, Du sens II, P. 166.
(12) عن عبد الفتاح الحجمري أطروحة : التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، كلية آداب بنمسيك 99 - 1998.
(13) المرجع السابق.
(14) المرجع السابق.
(15) عبد السلام بنعبد العالي، ميتولوجيا الواقع، دار توبقال، 1999 ص 112 .
(16) Jacques Derrida, l'écriture et la différence, Seuil, 1967, P. 432.
(17) Claude duchet, in Institution du texte de J. Dubois
(18) Jean Decottignies , L'écriture de la fiction, Seuil.
(19) - René Wellek, Austin Warren, La théorie littéraire, Seuil, Traduit de l'anglais par J-P. Audigier et J. Gattégno - 1971 , P. 283.
(20) ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال. منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، 1995 .
(21) نفس المرجع، ص 53.
(22) Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, PP. 21 - 62
(23) أحمد جوهري، بلاغة التكثيف والتحويل في السرد «الشعري» العربي، أطروحة مرقونة كلية آداب الرباط، 1999 - 2000 ، ص 70 - 71 .
(24) - Jean - Yves Tadié - P.U.F., 1978, P. 7
(25) المرجع السابق، ص 7 .

الانشطار الشذري المرآوي

في الانشطار الشذري المرآوي، تُقدَم دلالة مركزية، من خلال محكيات تتماهى فيما بينها، كما هو الشأن في (جنوب الروج) حيث يتم رصد العلاقات الممكنة بين اللذة الحسية والمتعة الروحية، وفي (خميل المضاجع) التي توظف جل المحكيات الروائية والأسطورية، لتجلية تيمة العزلة، وفي (حكايات المؤسسة) لإبراز عنف ولا إنسانية السلطة بمختلف أشكالها، وفي (جارات أبي موسى) التي تتمظهر فيها محكيات متواشجة تحيل على الاندثار والزوال والعجز، في ظل شروط اجتماعية وسياسية تتسم بالتردي.

1) حكايات المؤسسة[1]

يعتبر جمال الغيطاني من الروائيين العرب الذين طوروا الخط الإبداعي الذي دشنه مجموعة من الكتاب الرواد، في محاولتهم الانعتاق من أسر طرائق السرد الغربية، معتبرين ذلك استلابا يحول دون التعبير عن الذات الجماعية، ودون المساهمة، بشكل أصيل في حقل الكتابة الروائية.

فمنذ صدور (الزيني بركات) و (التجليات) وصولاً إلى (شطح المدينة) و (متون الأهرام) و (حكايات المؤسسة) تم توظيف السرد التاريخي، واللغة الصوفية، وأشكال مختلفة من الحكايات، كما أمكن استثمار تقطيع جديد للمعمار النصي، عبر السرادقات، والمقامات والأحوال، والانعكاسات الواقعية، وشذرات من السيرة الذاتية.

إن هذه التجربة الروائية تنطلق من قناعتها بأن الإبداع مرتبط، في شطر كبير منه بتقاليد الثقافة ـ الأم، وبأطر الإدراك الأصلية، وبالذائقة الجمالية الجمعية التي هي، في آن واحد، جزء من التراث ومن الذات المبدعة والذات المتلقية في تشبعهما العميق بذلك التراث.

وبهذا الصدد يجدر إدراج تحليل لهذه الظاهرة في الفن المعماري العربي الإسلامي، تنطبق على العلاقة بين الإبداع والتراث : (حتى الوحدة الزخرفية هذه، المتكررة، لو أنك قطعتها في أي وقت، في أي مسافة زمنية أو جغرافية. . فإنك لن تشعر بأنها انقطعت، تشعر بامتدادها ووحدتها. تكرارها يعطيك مدى لتوسع هذا الامتداد، أيضا يشعرك بتكاملها وعدم انقطاعها، وهذا يعود في الأساس إلى أن الفكرة نابعة من أن الدين الإسلامي وراء هذه الفلسفة، سواء على مستوى الزخارف المعمارية وغير المعمارية. . هذه الثقافة الفنية الزخرفية التي تشكل حيزا صغيرا تمارس وحدة الوجود والتعبير عنه، من خلال روح إسلامية)[2].

لقد اعتادت الرواية العربية، بصفة عامة، تناول ظواهر جزئية اجتماعية أو اقتصادية، أو إيديولوجية، عن طريق رصد بعض التحولات التي تعرفها فضاءات معينة مادية أو رمزية، خاصة في إطار الاتجاهين الواقعي والأطروحي.

ومن اليسير أن نلاحظ تغيرا واضحا، في هذا المنحى من الكتابة الروائية عند جمال الغيطاني الذي أصبح يركز على المؤسسة، في علاقتها بمكونات المجتمع، سواء منها مؤسسة السلطنة والبصاصين في الزيني بركات، أو الجامعة والبلدية في شطح المدينة أو المؤسسة بأداة التعريف التي تحيل على الهيمنة في حكايات المؤسسة.

وذلك يعني، في نظرنا، تحولا على مستوى الوعي النصي الذي أمكن بواسطته تحديد الأطر الكبرى التي تعمل على إفراز الظواهر الجزئية، والشعور بضرورة الانطلاق ممّا هو شمولي وجوهري إلى تمظهراته على مختلف المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسلوكية والذهنية.

هذا التصور للكتابة الروائية عند جمال الغيطاني، وعند غيره، بدرجات متفاوتة، خاصة في (المحاكمة ـ Le procés) لكافكا، و (اللجنة) لصنع الله ابراهيم. . له مرجعيات فكرية وينطلق من رؤيا معينة لصيرورة

المجتمع العربي، كما هو الشأن بالنسبة لجل الروائيين، إلا أنه بالنسبة إليه مدعم بخلفية إسلامية ذات امتدادات صوفية، وأخرى تاريخية فرعونية في بعديها الفكري والحضاري. وثالثة استطيقية توظف أساسًا طرائق السرد التراثي، مساهمة في ترسيخ (تجربة الأصالة) مع الانفتاح الانتقائي على طرائق السرد الغربية، خاصة في الحوارات الداخلية والاسترجاعات والاستباقات والتقلبات غير المتوقعة والتداخل من حين لآخر، بين المسارات السردية، وفي وصف الأمكنة والشخوص، بحيث يمكن أن نقول إنها محاولة لاستنبات تلك الطرائق المستوردة في فضاء السرد التراثي، وتعريبها، إن صح التعبير، تدريجيا، حتى تصبح ملائمة للذائقة الجمالية العربية.

وليس بخاف، في هذا المجال، المحاولات الرائدة لمحمد المسعدي وجمعة اللامي، وفاروق خورشيد وغيرهم، والإضافات القيمة التي يقدمها روائيون عرب معاصرون في نفس الاتجاه، غير أن تركيزنا على جمال الغيطاني نابع من تصورنا أن تجربته الإبداعية لها خصوصيات سنبرز بعضها من خلال قراءة (حكايات المؤسسة)

تشتغل هذه الرواية وفق قانون الانشطار الذي يحيل على محكي إطار يتصل بالمؤسسة ككل، ومحكيات مؤطرة عن المؤسس والرؤساء المتعاقبين، وعن العاملين والعاملات بمختلف درجاتهم، بين الطابق الأول والطابق الثاني عشر.

إننا إزاء منظومة حكائية، تبدو كل حكاية مستقلة، لكنها ترتبط، في الواقع، مع غيرها من الحكايات بنائيا ودلاليا لتشيد في آخر المطاف مايمكن أن نطلق عليه (مؤسسة الرواية) بأبعادها الإديولوجية والاستطيقية وتطرح بصدد البناء الروائي ثلاث مسائل، الأولى تحيل على مفهوم التجاور كما قدمه (ياكبسون) في حديثه عن الفروق بين الشعر والنثر السردي، والذي نعتبره متجاوزا بعد الإنجازات المعاصرة حول شعرية السرد من طرف (أولمان) و (تودروف) و (جنيت)، و (تاديي) وغيرهم، والثانية تقوم على

أساس التفاعل الذي يعتبر الرواية، في مجملها (استعارة سردية ممطة) تنقل دلالات كلية تتجاوز المعاني الجزئية لمختلف مكوناتها، والثالثة ترتكز على مفهوم الانشطار كما شرحناه، آنفًا.

إن قراءة أفقية لـ (حكايات المؤسسة)، وفق قانون التجاور يفضي إلى إمكانية استقلال كل حكاية على حدة، لكن قراءتها، عموديا، وفق قانون التفاعل، يتيح تجاوز الحدود الحكائية إلى الكل الروائي ذي البعد الاستعاري، خاصة إذا اعتبرنا إمكانية التداخل في المجال السردي، أحيانا، بين المكونين الكنائي والاستعاري.

لاشك أن مؤسسة الرواية، في (حكايات المؤسسة) تشتغل وفق مفاهيم من قبل التمثيل، وبنية الإظهار، والإحماض، مقرونة بدرجات متفاوتة من الانعكاس المرآوي الذي يعني في صيغته المبسطة أنواعًا من التكرار السردي. وفي التوزيع الدقيق لهذه الأساليب وخدمتها للأطروحة المركزية تكمن فرادة هذه الرواية.

توظف (حكايات المؤسسة) الأسطورة كشكل سردي عتيق، في مختلف فصولها: فهي تستهل بذكر (الفوهة الكبرى العميقة الغريبة، والقارب المحمل ذهبا)، ثم تتطرق إلى تشييد المؤسسة التي تضخمت فأصبحت تضم كل أنواع المنتوجات والخبرات والمخابرات والاختراعات حتى يمكن القول إنها إذا بدأت كمؤسسة، فقد تحولت، بعد ذلك، إلى (المؤسسة) الخرافية ذات البعد الأسطوري. يقول السارد:

«كثيرة هي المنشآت التي يسمونها بالمؤسسات، مثل هذه لابد من إضافة الصفة أو التخصص، فيقال مثلا، مؤسسة الصناعات الغذائية، أو المالية، لكن إذا ذكر لفظ المؤسسة لاغير، فإنه يعني شيئا واحدا فقط، إنها المؤسسة نفسها» (3).

وعندما تعرضت المؤسسة للإفلاس، سمعت «دمدمة. . . فجرا في الحفرة الدائرية. . . ورجفة تقع يوميا في الثالثة والربع عصرا، تتزايد باطراد،

ومامن تفسير يهدئ الخواطر ويريح الأفئدة القلقة على مصير المؤسسة»[4].

وهكذا تسهم الأسطورة والأسطرة وخلخلة مراكز الإدراك والتلقي في تكسير الكتلة الروائية الصلبة، مقدمة أشكالا وألوانا وفسيفساء سردية على غرار مايلاحظ في المعمار الإسلامي.

والأسطورة إلى جانب الحكاية شكلان سرديان يعملان على تأسيس النص الروائي، كما رأينا، ويتيحان أنواعا من التمظهر والتنوع، في ارتباط مع بنية سردية ثالثة تمثلها الإشاعة، باعتبارها شكلا سرديا صغيرا داخل النص، لايقوم على الخبر، بل على اختلاقه، من درجة ثانية.

وتتحول الإشاعة في الرواية إلى نقيض للحكاية، رغم كونهما ينتميان معا إلى عالم التخييل، ذلك أن الإشاعة تقوض الحكاية برسمها مسارا غير حقيقي روائيا، وبذلك تدخل في إطار العوالم الممكنة، أي في إطار المسارات التي كان من الممكن أن يتجه نحوها السرد والحكي. من المسائل التي تثير الانتباه، في هذه الرواية لجمال الغيطاني، بروز ثنائية التأليه والتشيئ، فمجردما يصعد الرؤساء، ويندرجون في زمرة الإله المختفي، يسقطون في الأخطاء والخطايا ويتدحرجون إلى الحضيض، وتصبح أصوات بعضهم وكأنها (مخلقة بالكومبيوتر، لاتمت إلى مخلوق حي، صوت غريب، غير مألوف، فيه رنة معدنية ونذير»[5] هذا التمازج بين الصوت البشري والمعدني، يشير إلى درجة التشيؤ في صميم ألوهية مفتقدة، لدى سيد الطابق الثاني عشر. أما بالنسبة للعاملين في المؤسسة، فقد تحولوا، من فرط إهانتهم، وتحقيرهم، وترويج الإشاعات ضدهم، إلى آلات وأشياء.

وهكذا فبقدر مايوغل أشخاص، وهمًا، في درجة الألوهية، بقدر ما ينحدر آخرون في سُلَّم التشيؤ؛ وفي درجة معينة من هذه الوضعية، يتحول الجميع إلى أشياء، وتعيش المؤسسة حالة انفصام وتدهور داخلي، وتشوه عام، ينعكس على سيرها ويوقف تطورها، وتبدأ مرحلة الانهيار.

ومما هو جدير بالملاحظة في هذه الرواية، أن السارد يقدم

الشخصيات والأحداث، متشظية، ومن وجهات نظر متعددة، ومتناقضة، من بداية الرواية إلى نهايتها : المؤسسة، والرؤساء، والموظفون والأحداث المتعاقبة، تقدم أشطارا يلغي بعضها بعضا، مما يوحي بلا يقينية الكائن والحدث، وبالغياب في صلب الحضور.

إن المؤسسة في (حكايات المؤسسة)، رغم ضرورتها كـ (حاجة) اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية أو ثقافية، تفقد تدريجيا خصائصها الأولى، المتسمة بالبساطة والتلقائية والفاعلية، وتتحول إلى (آلة) للقمع، بل وتغير المسؤولين عليها والعاملين بها، في اتجاه خارج الشرط الإنساني ؛ وذلك مالاحظه أحد الباحثين بصدد المؤسسة عامة، مبرزا (أن طقوس المؤسسة تخلق الشخص الذي تؤسسه، ملكا أو فارسا أو كاهنا أو أستاذا، باختلاق صورته الاجتماعية، وبتشكيل التصور الذي يمكن أن يولده لدى الآخر) [6]، وبذلك تختفي شخصيته، تدريجيًا ليصبح مجرد ممثل للأدوار ومنفذ لوظائف وهو وصف ينطبق كل الانطباق على مختلف شخصيات (حكايات المؤسسة).

إن الذروة في الرواية، بصفة عامة، أساسية، لأنها تتيح التعرف على المصائر بشكل تسلسلي، أما في (حكايات المؤسسة)، ذات الطابع المتفرد، على مستوى الكتابة الروائية، ففي كل حكاية تبرز ذروة صغرى، ومجموعها (لاجمعها) يمثل الذروة الكبرى، أي النهاية التي تطول (المؤسسة) كشخصية رمزية انصهرت فيها أجيال متعاقبة ؛ وذلك مايعطي الانطباع بالحكي المستمر، رغم انقطاعه، وبالإيقاع المزدوج الذي يعكس في آن واحد، وضعيات الأفراد، ووضعية المؤسسة، حالة الانقطاع، وحالة الاستمرار.

إحالات

(1) جمال الغيطاني : «حكايات المؤسسة» الهيئة العامة لقصور الثقافة 1996

(2) سعيد الصقلاوي «أجناس الأدب»، عدد : 351 - 2 أبريل 2000

(3) الرواية، ص 75

(4) نفس الرواية، ص 299

(5) نفسها ص 186

(6) Pierre Bourdieu, leçon sur leçon, Paris, Minuit, P. 49.

2) جنـوب الـــروح[1]

تقوم الكتابة في هذه الرواية على عدة مرتكزات، في مقدمتها الواقع في (بومندرة) التي أحكمت الطبيعة قبضتها عليها، وردود فعل سكانها المتسم باليأس الظاهر والأمل الخفي، رغم مختلف ألوان الحرمان المادي والمعنوي التي يتعرضون لها. وفي هذا المجال يقدم النص معرفة جغرافية وتاريخية وسياسية مختصرة، ومدمجة في السياق الروائي العام. وهناك أيضا الذخيرة السردية التراثية والحديثة، من أوراد الشيخ الكامل والشيخ محمد الجزولي إلى (ألف ليلة وليلة) ومتيلاثها، و (رامة والتنين) لإدوارد الخراط، و (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح وغيرها، كفضاء أدبي وفكري كانت له علاقة تناص تفاعلي مع هذه الرواية. وفي مستوى ثالث هناك الاستيهامات التي تمتد بجذورها، عبر المتخيل الجمعي في (بومندرة)، إلى أعماق الذاكرة الشعبية راسمة تهويمات وارتجاجات الذات، في مواجهة الواقع، بحيث نصبح أمام عالم الحكايات والأساطير التي تقوم متوازية مع عالم الواقع ومنافسة له. في مستوى رابع تجدر الإشارة إلى اللغة التي كتبت بها هذه الرواية، وما اتسمت به من خصائص شعرية معجميا وتركيبا و دلاليًا.

انطلاقا من هذه المرتكزات وغيرها استوت (جنوب الروح) نصًا روائيًا يتطرق، من خلال أسئلة تتعلق بالحاجات اليومية البسيطة، لشخوص الرواية البسطاء، إلى قضايا ميتافيزيقية عن الجسد والروح، والخير والشر. ويمكن إدراج البناء العام لهذه الرواية فيما أطلقنا عليه (الانشطار الشذري المرآوي) الذي يقدم أفعالا متكررة (الممارسة الجنسية)، تتولد عنها صور متناسلة لاتنتهي في شذرة حتى تبتدئ في أخرى، مثيرة من خلال ألوانها وملابساتها، أسئلة تشير، بطريقة فنية، إلى تمظهرات دلالة الأشكال في النص الروائي.

يحيل العنوان (جنوب الروح) على مفهومين: الأول جغرافي،

والثاني ميتافيزيقي، من ثم كان من الصعب تفسير أحدهما بالآخر، دون الرجوع إلى تفاصيل يقدمها نص الرواية، أو نصوص أخرى مماثلة.

إننا نصادف كلمة (روح) مفردة وجمعًا في عدة فقرات من هذه الرواية، فقد تأتي بمعناها اللغوي المباشر أو المجازي : (تكون الأرواح قانطة)[2] أو (فتوقظ صرخته بلابل الظهيرة وتلك الأرواح القليلة التي ماتزال قادرة على الابتسام)[3]، كما أنها ترد بمعناها الميتافيزيقي، في إطار تجاوز التصورات الثنائية : (ليالي وذهول مرهف، تسلم فيه الذات مقاليدها، أبهاءها المنيعة إلى ثلج المطلق، حيث لاجسد ولاروح، لاقبح ولا جمال، لا تحقق ولا استحالة، بل مجرد خواء لذيذ يغمر الكائن كما غمر الماء كينونتنا الأولى)[4].

ويتأكد هذا المنحى الذي ينطلق من فكرة الوحدة على مستوى الظواهر والأفعال عندما يتم الربط بين الروح وتمظهرات الجمال، من خلال حركات (نورية)، فيصبح جمال الحركات من صميم الروح، وذلك ماتعبر عنه هذه الفقرة، في وصفها لانبهار (الفرسيوي) بجمال نورية وهي تغتسل : (يملأ كيانه بتفاصيلها جزءًا جزءًا، كان يتبع انسكاب الماء على ساقيها، فيحس ذلك غبطة وسلامًا، ويرى انكفاء الجسد، وتلك الرعاية الفائقة التي تقود الحجر على بياض البشرة ونعومتها، فيحس ببعض الدعابة في أن الأمر يبدو كما لو كانت تنحت نفسها).[5] وبصدد مفهوم (الروح) يجدر الاستئناس بما ذكره السارد في (اشتباكات)[6] للخمليشي عندما وجه الأب ضربة لابنه، إلى مابين فخديه، إلى (روحه) وطرحه صريعا وهو يهدده : (هكذا، حتى تعرف من هو أبوك، حتى تعقل عليه)[7].

إن الروح في هذا السياق ترمز إلى مكمن اللذة الجنسية، منبع الحياة والوجود، ولاشك أن (جنوب الروح) في هذا السياق، هو الجزء السفلي، مقابل شمالها، وهو الفكر، والشعور. فكأن هذه الرواية تطرح السؤال حول العلاقة بين جنوب الروح وشمالها، بين الروح، في أسمى معانيها ومجاليها، وفي تواشجها مع الجسد.

تنفتح (جنوب الروح) على إيقاع الموت الذي يكتسح فضاء (بومندرة) ناشرا، جواً من الرعب بين الأحياء (دفن الفرسيوي في المقبرة التي تضم رفاة الطفلة التي ماتت منذ مائة وأربعة عشر عاما. . وبين القبرين اصطفت عشرات القبور المتداخلة التي شرع (سلام) يعرف بالنازلين فيها : هاك قبر الهيه ديال الفقيه السي محند أو علال، حداه السي أحمد خاه، وفوق منه، لهاد الجيه خوهم السي ادريس)[8].

وتتراءى من خلال الأوصاف التي يقدمها السارد أشباح الجوع والجفاف والحرمان المحاصرة لهذه المنطقة التي أصبحت وكأنها حلت بها (لعنة الريف) ؛ لاتكاد تخرج من جحيم القيظ الخانق حتى تتعرض لطوفان من الأمطار. (كانت بومندرة، عند وفاة رقية على مشارف الانقراض، ليس لأنها فقدت كل سكانها تقريبا، ولكن لأنها عرفت شتاء ذلك العام، مطرا لم تشهده منذ عقود، مما تسبب في انهيار الجامع الفوقي، وجرف ماتبقى من آثار الزاوية الدرقاوية)[9]، كأن صراعا مبيتا أصبح محتدما بين الإنسان البومندري وقوى الطبيعة، وذلك ماتولد عنه نوع من اليأس المؤقت أفضى إلى ركون الناس لفكرة (نهاية العالم) (خصوصا وقد مات الفقيه السي عبد الله، في تلك السنة، ومات الفقيه السي أحمد، وولى الله مولاي أحمد الوكيلي، وهربت بنت من الدوار، فهاجر أبوها وأخوها من العار)[10].

ويقف السارد من هذه الرؤيا القيامية ساخرا. (وجاء عام الجوع، فماتت أسر بكاملها، تقاتل الناس على السنبلة الواحدة، وظهر البون والترتيب وقال الناس : هذا آخر الزمن، فلم يكن ذلك آخره)[11].

عالم يلفه السحر والجنون، والجذبة والمعاناة وتأسره الملذات، كأنها وسيلته الوحيدة لمواجهة قوى التدمير ؛ فبقدر مايتهاوى الناس أفراداً وجماعات تحت هجمة الصقيع أو الزمهرير، أو الجفاف، وبقدر ماتنتشر القبور في (بومندرة)، بقدر ماتتضخم الذرية وتملأ الأرض، منساقة، من خلال إشباع الشهوات والانغماس في الجنس، إلى حفظ النسل وضمان تكاثره واستمراره.

وهكذا كانت رؤيا نهاية العالم مقرونة بأخرى، مناقضة لها، وكامنة في أعماق اللاشعور، هي رؤيا الولادة المتجددة والبعث.

وفي هذا الإطار تشير الرواية إلى أن شخصيات (جنوب الروح)، من مختلف الأعمار، رجالا ونساءً، يمتلكون طاقات جنسية عارمة: «ثم تعرَّف بعض المغامرين، من خلال فقهاء فاس، على تجار فاس، فهاجروا معهم إلى الشغل... وتزوجوا خلالها من زنجيات وأنجبوا ريفيين سمرا بشعر أكرد ظلوا لسنوات محط سخرية، قبل أن يكبروا وتنشأ الحكايات عن قوتهم الجنسية الخارقة...»[12].

إن جل الحوارات بين الرجال والنساء تدور حول الجنس الذي أصبح وسواسا يحاصرهم في غدوهم ورواحهم، ويقظتهم ومنامهم؛ لاحديث إلا عن (الشيء الضخم) الذي يذكر بـ (الذراع) وبـ (الأرنب) إلى غير ذلك من الأسماء، والصفات التي تمزق حجاب الممنوع والمحرم، لتقيم من خلال اللغة، علاقة بالحياة في عفويتها وتدفقها وطزاجتها البدئية. وتأخذ مشاهد هذا الجنس بعداً طقوسيا تعبديا يشارك فيه الكون كله، كما يتحدث السارد عن ذلك، قائلا بعد سماع صرخة توقع الناس على إثرها (أن يجدوا إمرأة مقتولة أو مغتصبة، لكنهم لم يصلوا باب الغرفة الموصد، حتى غمرت أسماعهم تأوهات هموشة ولهات الفرسيوي)[13] وأكملت (يامنة) الحكاية: (وأقسمت أنه لم يبق في الدوار رجل لم يباشر زوجته، في ذلك الفجر، بل لم يبق حمار ولابغل لم يضرب خلقته في أحشاء أقرب حيوان إليه، حتى أن ثور ولد السي حمود ظل اليوم كله ينكح الأتان المربوطة، حتى قلنا هذا يوم القيامة)[14].

ومن القضايا التي تطرحها هذه الرواية، عبر بنياتها الشذرية، إشكالية العلاقة بين ماهو روحي وماهو جسدي، محاولة تجاوز هذه الثنائية، من خلال المزج بين المتعة الروحية واللذة الجنسية. ولتصوير هذه العلاقة، كما قدمتها الرواية، من خلال الأحداث والأوصاف، والحوارات، يمكن أن نقول بأنه، في مرحلة أولى (كانت اللذة كاللذة) بحيث لايمكن الفصل بين

ركني التشبيه ؛ في مرحلة ثانية يمكن أن نقول (أصبحت اللذة كالمتعة الروحية) عن طريق إبراز الفرق بين الركنين ؛ في مرحلة ثالثة يمكن القول (اللذة متعة روحية) مع التأكيد، من خلال البنية الاستعارية التفاعلية، على سقوط الحواجز الناتجة عن التصورات الثنائية التي تم تكريسها عبر السنين.

هكذا تنتهي (جنوب الروح) ، على إيقاع الأمل، بعد أن رسمت صوراً عدة لسلالة الفرسيوي، - من مؤسس الدوار إلى حفيده، حكواتي القبيلة - ، في تقلبها بين ربوع المغرب وخارجه، في جوّ من المعاناة والتحمل وتحدي كل أصناف القهر البشري والطبيعي، بحثًا عن مجال حيوي.

ومن تضاعيف تلك الشذرات الحكائية برزت أسئلة حول الأسطورة والتاريخ، والقدر والمصير، والخير والشر . . . كما تم تشخيص استعاري، لذلك التواشج الحميمي بين حاجات الجسد وتطلعات الروح.

إحـــالات

(1) محمد الأشعري : «جنوب الروح» ، منشورات الرابطة، 1996 .
(2) نفس الرواية، ص 110
(3) « « : ص 111
(4) « « : ص 106
(5) « « : ص 110
(6) الأمين الخمليشي، «اشتباكات» منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1990 ، ص 130 .
(7) نفس المجموعة القصصية «اشتباكات»
(8) «جنوب الروح» ص 15
(9) نفس الرواية ص 171
(10) نفس الرواية ص 46
(11) «جنوب الروح» ، ص 45
(12) نفس الرواية، ص 44
(13) «جنوب الروح»، ص 25
(14) نفس الرواية، ص 25

3) خميل المضاجع [1]

بخلاف الروايات ذات الطابع التاريخي أو الواقعي أو الأطروحي المباشر، التي يتميز فيها السرد، عادة، بانضباطه، وفق خطة يفضي أولها إلى آخرها، وتتدرج فيها الأحداث، طبق قانوني التجاور والمنطق، وبالتالي، تسهل قراءتها لأنها تقدم ميثاقها وشفرات تأويلها للمتلقي، منذ عتبة النص، فإن (خميل المضاجع) تنبني على نوع من التركيب السردي المتداخل. إننا إزاء عالم روائي يرتكز على التلغيم، وخلق متاهات على امتداد النص، أمام القارئ الذي يصبح مرغمًا على تفكيك الرواية وإعادة تركيبها، ورصد الفقرات المضيئة بتعاون مع المؤلف والساردين لتوضح المسارات الدلالية. إن الأحداث تقدم متداخلة، متناوبة، والفضاء يتوزع بين الواقعي والأسطوري، والزمن يمتد من بدء الخليقة، إلى الفترة الراهنة، من خلال لقطات سريعة وقوية، والنص يتموقع بين السير ذاتي، والأسطوري والواقعي.

منذ المشهد الأول، تبدو الشخصيات، في هذه الرواية، معزولة، محاصرة؛ وحتى صاحبة البرنامج الإذاعي: (لا تخف من مشاكلك، فهي غذاؤك) التي حاولت التخفيف من آلام عزلة المستمعين بحواراتها وتوجيهاتها، تعاني أقسى درجات الوحدة، بعد تجارب مريرة؛ إنها تعيش (بلا زوج ولا أبناء، فَلَمَ تحس الآن فقط، مثل «بوكلب» بأن المشكلة تخصها، بشكل مباشر، لقد اختارت الوحدانية منذ ثلاثين سنة) [2]، بعد سفرها إلى باريس لدراسة الطب صحبة حبيبها سعيد البيضاوي الذي (تاه بين الحانات والبنات، وظلت هي تعيله، تشتغل في أي شيء، مدة سبع سنوات، بعد نفاذ ثمن الدار، مع نهاية السنة الأولى) [3] وهكذا قررت الرجوع إلى المغرب، بعد الإخفاق في الحب والدراسة، وتم استدراجها لصفقة كان فيها الجسد مقابل الوظيف في الإذاعة؛ (منذ ذلك الوقت أصبحت (بيطيط، سيدة جميلة، تلك المرأة التي حولت حبها الفاشل مع البيضاوي والحب المستحيل مع رجل من نوع «ابن الكلب المؤذب» إلى حب للناس كلهم، محبة

لكل الذين يعيشون مشكلة) [4] .

وليس وضع التقني الذي يعمل معها بالإذاعة أقل سوءًا من وضعها، فهو أيضًا، بعد ألوان من سراب حب متعثر، أصبح، في مرحلة عجزه، وحيدًا، عندما سافرت زوجته (منذ عامين لزيارة ابنتها الوحيدة. وذهبت إلى هولاندا، ولم تعد بعد، ولا مراسلة، ولا مكالمة، ولا صديق. هو والكلب فقط. عاد إلى الخمر وانقطع عن الصلاة) [5] .

ويتكرر نفس إيقاع العزلة في المجال الأسطوري، بشكل أكثر وضوحًا ومباشرة، مخترقا، بدون قناع، هواجس اللاشعور، متأثرا بنظرية (فرويد) التي تؤكد (أن العواطف التي تنشط في جو العلاقات بين الآباء والأبناء، ليست دائمًا إيجابية، يعني متسمة بالحنان، بل أيضًا سلبية أي عدوانية) [6] وفي هذا الإطار يقدم سارد المحكي الأسطوري صورة عن العلاقات الجنسية بين (غايه) وابنها (نور)، وابنهما (قرونه) الذي (أخذ ينمو مثل أبيه ذكرًا تام الذكورة. هذه المرة أدركت الأم أنها لا تستطيع أن تظل ملتصقة بذكرين. انفصلت الأنثى عن الذكرين، وانفصل الابن عن أبيه، ومع هذا الانفصال بدأت العداوة بين الذكرين) [7] ، وأدى ذلك إلى مبارزة بين الأب والابن نتج عنها بَتْرُ يَدَيْ ورجْلَي الأب الذي أخذ يردد : (لا أحد في البيت يحبني، يريدني، غايه مشغولة بقرونه والولد مشغول بأمه، لا أحد في البيت يحبني) [8] ، وهي نفس الجملة التي لا يتوقف علي الرماني عن تكرارها، في مقاطع متعددة من الرواية ؛ وبذلك تمتزج تلفظات شخصيات الأسطورة مع تلفظات شخصيات الرواية ، مقدمة ، من خلال ذلك التَّماهي صورة عن حقيقة واحدة مهيمنة : العزلة.

لا يقف التماهي عند حدود التلفظ بل يطول الأسماء والكنى والألقاب، وذلك ما يطرحه أحد الساردين قائلاً : (كيف فاتني أن ع. م. علال المختار، والدي الذي وقع (وهميه) باسم علي الرماني، وكان يتكلم بنفس الاسم في برنامج : (لا تخف من مشاكلك، فهي غذاؤك) ، يكون هو الفتاة (ع. م) التي كتبت مقال : («نهاية أسطورة» ؛ لن أستغرب منه شيئًا

بعد الآن) [9] ؛ وفي نفس الموقف توجد جميلة التي هي فريدة بطيط ؛ بل يتجاوز الأمر ذلك، فتصبح جميلة، الشخصية الروائية بديلة لشخصيات أسطورية : (واضح أن «غايه» التي خلقت السماء والزمان وأن «وهميه» التي تغدق المحبة والوئام، هي ، بمعنى ما، سيدة جميلة، كما أن «نور» الذي ولد وربى «الفيليوس» الذي حارب إلى أن فقد بصره، فأصبح يعاني من الوحدانية، وتعلق بوهميه هو علي الرماني، أو على الأصح علال المختار)[10] وهكذا يتبين أن الرواية في تماهيها مع الأسطورة أصبحت هي نفسها أسطورة حديثة، ذات انعكاسات عدة، وتحولت الشخصيات إلى رموز، كما حدث لجميلة : (لم تسعد، ولو مرة واحـدة، في حياتها، بلحظة أنانية، خصصت كل قلبها وعقلها للآخرين . . . كما خصص والدها حياته لوطنه . . . امرأة عاشت في الوحدانية، تعود، تلك الليلة الفظيعة إلى حيث بدأت، قبل ثلاثين سنة، إلى الوحدانية اليائسة . . . تلك الليلة رأيت نجمًا يلمع في بركة، شاهدت سقوط أسطورة : إلهة من آلهة اليونان أو بابل أو مصر القديمة أو الأطلس، تفقد جناحيها، تتخبط في الوحل، تلك الليلة عرفت أنه لا أفظع من سقوط أسطورة) [11] . وتقوي الانطباع بالوحدانية اليائسة بعض المقاطع الوصفية، بدءاً من عنوان الرواية الذي تحيل فيه كلمة (خميل) على التلف والتلاشي اللذين أصابا المضاجع التي أصبحت مجرد خيوط متناثرة بعد أن كانت في مرحلة سابقة مرتعًا للمتع والملذات، كما نستشف ذلك من هذه الفقرة : (فقط ظلال الأشياء، خميلها، فتحسب الخيالات وقائع والستائر مضاجع، ولا نعرف كيف نُخمّلها إذا تحولت القطيفة إلى أهداب وتراكمت . . . كأننا في خميلة ولا شعاع. ولا شعاع واحد، ولا ظل، كل شيء فيها شبه ظل، خميلة تامة)[12] .

وتتظافر مع صور الاندثار عناصر أخرى من رطوبة وظلمة وعنكبوت، للإجهاز على ما تبقى من أمل : (يهجم علينا العنكبوت، في رطوبة المكان، ذلك الذي نضع خيوطه بأيدينا أو نحملها في أرجلنا عتيقة، في الماضي أو في المستقبل) . [13]

وهكذا تصبح الأشياء والأشخاص، والمواقف، والمسارات السردية متماثلة من حيث المبدإ التكويني، مختلفة من حيث البناء والامتداد والأشكال والألوان ؛ وتلك من أبرز خصائص الانشطار الشذري.

إننا بصدد رواية تتسم بتعرية خطل ما يسمى بالمواضعات الاجتماعية، ومظاهر الزيف التي تلتف حولنا كخيوط العنكبوت التي تعزلنا عن العالم، وتحاصرنا داخل وحدانية خانقة تتهدد ها عقدة الخميلاء، وعقدة التراب، وعقدة المدار، ويبرز، من خلال ذلك، أن القانون الحقيقي الذي يحكم العلاقات بين الأفراد والجماعات يمكن تلخيصه كمايلي : (عندما ننهي مهامنا البيولوجية والاجتماعية، علينا أن نرحل) [14]، إنه عالم تسوده (البرودة، الظلمة، الضيق، العراء، العزلة، لا شيء في لا نهائية العالم) [15].

رواية قوية أيضا في وصفها لهشاشة الوضع الإنساني، الذي يخضع في العمق لقانون (الوهم) الذي جعل علال الرماني ينصاع لنظام الأسطورة التي ترجمها ، متوهما أن سلوكه ووضعه ناتجان فقط عن علاقات اجتماعية، واختيار حر. ومن تجليات تلك القسوة تحكُّم اللاشعور في العلاقات بين أفراد العائلة الواحدة، وفي ضوئه يمكن تفسير موقف الأبناء من أبيهم الذي مافتئ يردد : (لا أحد في هذا البيت يحبني، يريدني ، غايه مشغولة بقرونه، والولد مشغول بأمه) [16].

ويؤكد هذا المنحى اللاشعوري، إحساس علي الرماني بفرض مضايقات عليه تصل إلى درجة تصوره أنه معرض للقتل من طرف أبنائه : (لا يشعر الأولاد أبدًا في مراحل معينة من عمرهم، بأنهم يغتالون آباءهم، إنهم يدفنونهم أحياء) [17].

إن إرغامات الجنس، بالمعنى الفرويدي، وهيمنة الوهم والزيف تفضي كلها إلى محاصرة الشخصيات الروائية وعزلها، حتى داخل العلاقات الحميمية. وبما أن لكل نصيبه من هذه الإرغامات الشعورية واللاشعورية والاجتماعية، فإن المحكيات التي تتناولها تصبح كالشذرات المرآوية التي تعكس فضاءات ومتاهات متماثلة، داخل عالم يفقد تدريجيًا سماته الإنسانية.

إحالات

(1) الميلودي سغموم، خميل المضاجع، مطبعة فضالة، 1997
(2) الرواية، ص 23 .
(3) " ، ص 30 .
(4) الرواية، ص 33.
(5) " ، ص 210 .
(6) S. Freud, cinq Leçons sur la psychanalyse, P.P : 55 - 57
(7) الرواية، ص 40.
(8) " ، ص 41.
(9) الرواية، ص 38
(10) " ، ص 50
(11) " ، ص37
(12) الرواية ، ص 111
(13) " ، ص 65
(14) " ، ص 137
(15) " ، ص 138
(16) سبق ذكره.
(17) الرواية، ص 70

4) جارات أبي موسى [1]

إن التاريخ بوثوقيته النسبية يحول أحيانًا دون توظيف الانشطار الروائي، غير أن تهميش الكاتب للتاريخ الرسمي في هذه الرواية، واستثماره للمتخيل الشعبي، أتاح خلق مسارات سردية متعددة تدخل في إطار العوالم الممكنة.

حقا كما قيل « إن كل رواية هي بالأساس، رواية تاريخية، لأنها أثر لإنسان عاش ويعيش في فترة زمنية معينة، ولأنه يتوجه بها إلى أشخاص يوجدون في وضع تاريخي محدد، إلا أن كل الروايات ليست تاريخية بنفس الشكل» . [2]

إن التاريخ، لاشك، حاضر كتلميحات وظلال في كل تضاريس (جارات أبي موسى)، ولكنه ليس التاريخ الرسمي الموثق للملوك والأمراء والقادة العسكريين، رغم بعض انعكاسات ذلك في فصول محددة على شكل أوصاف وإشارات سريعة، لكن هناك حضور قوي للمهانين والمذلين والمهمشين : سيدي موسى، شامة، علي سانشو . . .

منذ الصفحات الأولى من هذه الرواية يطل التاريخ محتشمًا من خلال حديث مقتضب عن أمكنة مختلفة، سلا، فاس ، تامسنا، سجلماسة، وعن أحداث سياسية واجتماعية وعسكرية : إقامة صلح بين قبيلتين، المجاعة العامة، غرق أسطول السلطان ويتسلل المعيش واليومي والنفسي، إلى النص باسطًا، من خلال الجزيئات التي يتطرق إليها، عالمًا تخييليًا واضح المعالم.

ويلاحظ أن وصف الأمكنة والأشخاص والأحداث والذهنيات في (جارات أبي موسى) بقدر مايوحي بالتاريخ، بقدر مايلغيه، ذلك أنه في الوقت الذي يحاول أو يوهمنا بـ «أثر التاريخ» يوجه اهتمامنا الى أساليب

التعبير وإلى تناسق الصور البلاغية بمختلف أشكالها ولويناتها أي إلى «الشيء الأدبي» باعتباره ذا قيمة جمالية. وتمثل صورة (شامة)، وهي في حلة العرس، تتويجا للنص الروائي ولشامة كشخصية مركزية، في آن واحد: «كانت مثقلة في بدلة ألبستها إياها مولاتها الطاهرة... تكاد تنوء بثقلها الناجم عن طرزها بخيوط الذهب المعروف بالصقلي، وزادها ثقلا حمالات الحرير المتعاكسة على كتفيها بألوان حبرية وأرجوانية ووردية. ثم قلائد الذهب التي طوقت عنقها، وهي حاملة لأنواع الحجارة الكريمة المتلألئة، ثم النطاقات الذهبية الملتفة على خصر أهيف لايضيق بها وإن عرضت؛ ثم الأقراط المتدلية عل مقدار نصف مهوى العنق وإن طالت. فيتيح لها أن تبدو في كامل رونقها...»[3] نكاد نجزم أننا أمام صورة مركبة يغلب فيها الجمال البشري، متمثلا في شامة، الجمال الفني الذي تعكسه أصناف فن الصياغة؛ بل يمكن أن تتجلى لنا صورة شامة أكثر وضوحا من خلال أشكال وأحجام النفائس الذهبية التي تتزين بها. وفي ضوء كل ذلك يبدو المستوى الذي بلغته الصياغة في هذه الفترة التاريخية، والتقاليد الاجتماعية السائدة، من خلال صورة شامة، في لباس العروسة.

يتم أحيانًا توظيف الرواية للتاريخ بعد تحويله عن مجراه وإفساح المجال لما هو ذو طابع إنساني: إن وصول مستشار السلطان أبي سالم الجورائي، إلى سلا، في ضيافة قاضي القضاة، ابن الحفيد، تم استشعاره كحدث سياسي هام، غير أنه تمخض في نهاية الأمر، عن (مؤامرة حريمية) دبرت ضد ابن الحفيد من طرف «زوجته وعروس ولده وبعض الخدم» لإبعاد شامة من دائرة الصراع بين الزوجات.

بعيدا عن مفهوم الرواية «بدون بنيات حكائية، وبدون عناصر ذات طابع ملهاوي أو مأساوي» خالية من أي حبكة غرامية، وبدن كارثة» شيد أحمد التوفيق روايته على إعادة الاعتبار لـ (سلطة الحكي) بمختلف مكوناته وتلويناته، وللحبكة الغرامية بكل أبعادها الإنسانية، بل إنه فتح مجالا للكارثة بمختلف مستويات حدوثها: غرق أسطول، جائحة الجفاف، الانهيار الاقتصادي...

ومما لاشك فيه أن استعادة الحكي لمواقعه في هذه الرواية لم يتحقق إلا بتضافر بنيات حكائية تراثية كلاسيكية، مع أخرى تاريخية، وثالثة من صميم المحكيات الشعبية، كما أن توظيف الانشطار الحكائي تمكن من الإطلال على عوالم تلتقي حول دلالة مركزية : إن شيئا ما مشتركا بين الأحداث التي جرت، يحيل على معاني الاندثار والزوال. كل شيء، في هذه الرواية يصير مثل تلك القطعة من الثلج التي بقدر ما تذوب، بقدر ما يتقلص حجمها إلى أن تصبح (لاشيء).

إن الرواية لاتحقق وجودها إلا عندما تصبح تلك المرآة التي تندس في تضاعيف النفس ملتقطة ذبذباتها الكامنة، وأيضا عندما تتحول الى «مسكن تخترقه ألف نافدة»، حسب تعبير هنري جيمس.

لقد تمكن أحمد التوفيق من حفر نوافذ كثيرة في روايته أطلننا من خلالها على العوالم الداخلية لكثير من الشخصيات التي احتدم بينها الصراع، من أجل (شامة)، بل إن كساد فندق الزيت، مركز التجارة، الرئيس بمدينة سلا، يعزى في جزء منه الى تفاعلات ذلك الصراع؛ كما نطل من نافدة أخرى على مستشار السلطان أبي سالم الجورائي، وقد وقف أمام القبة التي تنتظره فيها شامة العروس، على سرير ذي شبابيك مذهبة، في طرفيه؛ تعلوه أغطية حرير وطيلسان، وفجأة رأته يرغب في أن ينظر إليها «كما يحل له أن يفعل . أخذ بيدها ودعاها لتنتصب واقفة، فرأى ما رأى، ثم انحنى كأنه يصلي وغمغم بكلام وأخذ يخافت بالشكوى لربه وهو ينتحب ويضطرب كأنه يريد أن يمزق أوصاله» . (4)

وتقدم نافذة ثالثة في الرواية لقطة حية عن العلاقات المحتملة، في ضوء التجربة السابقة بين القاضي الجورائي وشامة : «وفي الغد، استرجعت شامة في ذهنها صوراً ممزقة مما وقع في ليلة زفافها، وقدرت بحدسها حتى ولو لم تكن لها أي تجربة في هذه الأمور أن يكون جلمود صلابة القاضي الكبير قد ذاب في كأس ماء تمسك به بيدها اليمنى» . (5)

إن هذه النوافذ في الرواية تقدم تشخيصا لحالات الجوراني، قاضي القضاة، ومستشار السلطان، وهو يئن تحت وطأة العجز والضعف، ممزقًا بين الرغبة وعدم القدرة، وقد تحول استعاريا، الى قطعة ثلج في كأس ماء.

لايمكن في نظري قراءة (جارات أبي موسى) خارج ثلاث شفرات: شفرة عقدية إسلامية، وثانية صوفية تغني الأولى وتحدد لويناتها الخاصة، وثالثة تتكئ على العقدي والصوفي لتفكيك ميكانيزمات النظام السياسي في ضوء انعكاسات الراهن، ومن ثم تميزها بتوظيف تقنية القناع، والانشطار الروائي.

إن تجريب هذا النوع من الكتابة الروائية القائم على التشخيص اللغوي للتاريخ، عبر سجلات لسانية فقهية، وصوفية واجتماعية . . . يغري بإقامة مسافة بين حاضر تلك السجلات والأخرى التي تناقضها راهنًا؛ من ثم ذلك الجدل بين سننين لغويين ينتميان للحظتين تاريختين متمايزتين ينشأ عن تقاطعهما نمط خاص من المحاكاة الساخرة التي تعتبر مكونا بنائيًا ودلاليًا ضمنياً لهذه الرواية.

إحالات

(1) أحمد التوفيق، «جارات أبي موسى» ، دار القبة الزرقاء للنشر ، 1997 .

(2) Françoise Van Rossum - Guyor, Critique du roman, Gallimard, 1970.

Voir : Introduction.

(3) الرواية ، ص 14 .

(4) الرواية، ص 13 .

(5) الرواية، ص 13 .

انشطار البقايا :

في انشطار البقايا، كما شرحناه في المحاولة التعريفية، سابقًا، يتجه النص، من خلال مختلف مكوناته، نحو دلالة أساسية، لكن تتسلل إليه، من حين لآخر، مشاهد أو أوصاف أو استعارات أو محكيات «هامشية»، تعدل من تلك الدلالة، كما لاحظنا ذلك في (الشراع والعاصفة) لحنامينه، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و (نجمة أغسطس) و(اللجنة) لنصع الله إبراهيم.

1) الشـراع و العاصفـة [1]

تخضع هذه الرواية لتركيب سردي ثلاثي : من جهة، هناك الحكي على غرار ماهو سائد في ألف ليلة وليلة ومثيلاتها، وفيه يبرز الطروسي شهريار عصره متنقلا بين أم حسن وماريا وغيرهما، من جهة ثانية هناك الحكي السيري البطولي منزاحًا عن مجاله الصحراوي إلى المجال البحري، حيث الدفاع عن العمال وإنقاد الشختورات في ظروف صعبة، وأخيرا هناك الحكي الروائي الواقعي الذي يتناول التحولات التي عرفتها سوريا، واللاذقية بصفة خاصة على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ماهي العلاقات الممكنة بين هذه الأنماط من الحكي في (الشراع والعاصفة)؟ هل نتج عنها (لقاء هجين)[2] أزاح (العناصر الوافدة كما العناصر المستقبلة من مواقعها)[3]. أم أن المسألة تتعلق ببناء هجين بالمعنى الذي حدده (باختين) عندما ذكر أن كل رواية في شموليتها، من وجهة نظر اللغة، والوعي اللغوي الموظفين فيها، تعتبر شيئا هجينا. . . إنها هجنة واعية منظمة أدبيا وليست تجميعا غامضا وآليا للغات. إن موضوع الهجنة الروائية المقصدية هو التشخيص الأدبي للكلام)[4]. ويمكن توسيع طروحات (باختين) بصدد التعدد اللغوي والبناء الهجين وتطبيقها، كما فعل هو نفسه، على المحكيات التي يتكون منها النص الروائي، الذي يصبح، من هذا المنظور (أشبه مايكون بالمرايا التي لاتعكس كل منها، بطريقتها الخاصة، إلا

بقعة صغيرة من العالم، ذلك أن تجاور الانعكاسات المتبادلة يتيح التقاط صورة لعالم أكثر شساعة)[5].

إن التركيز على مسار حكائي محدد يفضي إلى قراءة وتأويل مسبقين وأحاديين، فانطلاقا من مفهوم (التجاور) الذي يعتمده التناول الأنتربولوجي والواقعي، يتم إغفال عناصر بنائية وأخرى تيماتية أساسية، عن طريق مقاربة جزئية لرواية (الشراع والعاصفة) التي أصبحت من هذا المنظور نصا انتقاليا لم ينزح كليا عن شروط الحكاية، كما لم يستوعب شروط الكتابة الروائية[6].

ومن مظاهر هذه الهجنة الفنية المشار إليها مانلاحظة من اندساس للعجائبي في هذه الرواية، إلى جانب الواقعي، على شكل صراع بين الإنسان وجنية البحر، وملكة البحر، على غرار الصراع الذي كان يحتدم بين الآلهة والإنسان في الأساطير الإغريقية. هذا النوع من المحكيات يعتبر من الاندماجات المقالية، في المصطلح السيميائي، ويمثل على المستوى البنائي محكي سردي صغير، يُلَوّن البنية السردية الكبرى ذات المنحى الواقعي، ويدمغها بطابعه المتميز؛ ويتجلى ذلك في علاقة الشخوص بالواقع أو تصوراتهم للأحداث، كالرؤية التي تكونت لديهم عن (هتلر) والحرب العالمية الثانية، وعن الماركسية. . .

وتؤثث الاستيهامات ذات الطابع العجائي مجتمع (الشراع والعاصفة)، فيتصور الزوجات والأطفال. أن الصيادين سيعثرون يوما على (. . . سمكة في جوفها خاتم كخاتم سليمان، يأمرونه فيطيع . . . يقولون هذا في سهراتهم فتسمع الزوجات ويحلمن ويغسلن السمكة، وهن على رجاء أن تنشق واحدة منها عن هذا الخاتم ويسمع الأطفال ذلك فتنبت الحكايات في نفوسهم أغراسا للرؤى لاتلبث أن تصبح أشجارا ذات جذور. وهكذا يدخلون عالما له تهاويل ألف ليلة وليلة، وله سندباد يجذب أشواقهم ومشاعرهم بخيط سحري)[7].

وتنصاع تجارب البحارة لقانون العجائبي، من الفصل التاسع إلى

الخامس عشر، حول شختورة الرحموني، ومركب بني سعود، ومصطفى وجميل، مع استرجاعات سريعة تتصل بمركب (المنصورة) للطروسي.

ويحتل غرق مركب الرحموني، موقعا متميزا باعتباره يمثل، من جهة، نموذجا للصراع بين الإنسان والبحر، ويبرز، من جهة ثانية، الطروسي، بطلا ملحميا، يتحدى الصعوبات ويحقق الخوارق بإنقاده للمركب وصاحبه في ظروف شديدة الخطورة.

ويندرج غرق مركب ابن سعود، وإنقاذه، كمشهد يكاد يكون مماثلا ومتكررا لهذا النوع من التجارب التي يواجهها البحارة في هذه الرواية: «كانت نوية شديدة لم يروا مثلها في حياتهم... كانت الأمواج كالجبال والمركب يضطرب فيها... فيعلو إلى القمة ويهبط إلى القاع، والبحارة ينضحون الماء ويتكلون على الله)[8] ويبتلع الموج في لحظة غضب جميل سعود، وبعد فشل محاولات الإنقاد، يضطر البحارة إلى الرجوع للميناء، ويعلن الحداد، ولاتمضي إلا فترة وجيزة حتى يصل مركب محمد دقماق حاملاً جميل سعود، وهو بين الموت والحياة؛ وهي نفس النهاية التي عرفها غرق مركب الرحموني، بعد إنقاد رئيسه، وهو أيضا بين الموت والحياة: (كانت عيناه قد انطبق جفناهما... كأن دقات القلب قد توقفت، وحُمَّ القضاء، فوضع كفّه على الصدر، وجس النبض وتأكد أن حركة بطيئة من النفس مازالت تتردد)[9].

هذه المحكيات تقوم على الخارق والصدفة وسرعة التحول والمفاجآت، والغريب، خاضعة، في ذلك، لقانون ضمنى، تشكلت وفق توجهاته، ولايتمثل ذلك القانون في الانعكاس الذي يعتبر أن (الرواية لاتخلق كونا يبدع علاقات جديدة، إنها تشرح كونا من خلال خلق سنن خاص: قصة السياسة هي الخالقة لقصة الطروسي)[10]، إن مثل هذه القراءة تتبنى في نظرنا، تصنيفا جاهزا للرواية وقراءة مسبقة وتحدد، في نفس الآن، سننا للتأويل، انطلاقا من ذلك التصنيف.

من الأكيد أن المحكي السياسي والاجتماعي له أهمية كبرى في هذه الرواية، كأثر للواقع، لكن لايمكن أن يختزل النص فيه وحده، بل أكثر من ذلك، فإن ذلك المحكي المركزي لاتستقيم دلالته إلا في علاقاته المتعددة بالمحكيات الأخرى التي تتداخل معه، وتكيفه وتلونه وتعيد بناءه، وعلى رأسها المحكي العجائبي الذي يتمثل في حضور السندباد، وملك البحر، وعروسة البحر، لأنه رحم النص الروائي : عالم البحر والمغامرات، عالم تلتقي فيه الميتولوجيا الإغريقية، بالأساطير العربية، بالخرافات الشعبية، وكلها مكونات تتناسل وتتواشج داخل النص الروائي، مانحة إياه نكهته الخاصة ودلالته المتعددة. وبهذا الصدد ألا يمكن القول، خلافا للسائد والمتداول بأن قصة السندباد هي الخالقة لقصة الطروسي؟ أي أن نص ألف ليلة وليلة، والنصوص التراثية والشعبية المماثلة هي المولدة للحكي، والخالقة لشروط اشتغاله الأولى. إن الاختلال الذي تحدثه المحكيات العجائبية يؤدي عن طريق الإدماج الشكلي، إلى خلق نظام جديد، لايتسم بالبساطة التي توحي بها القراءة الأفقية القائمة على مفهوم المجاورة بل على التعقيد الذي ينظر إلى شمولية مكونات الرواية في تعالقها ضمن مفهوم التفاعل.

ولربما كان السؤال حول علاقة النص بالواقع أو بالإيديولوجيا أمرا متيسرا، بل ربما غير ذي جدوى، (لأن هناك سؤالا آخر يبدو أكثرر دقة وملاءمة يتمثل في تحديد الشروط التي يمكن للرواية أن تتحرر فيها من طوق الإديولوجيا) [11].

وتتحقق بعض تلك الشروط التي ينعتق فيها النص من أحادية الوظيفة الدلالية عندما ينفتح على عناصر تخلخل تركيبه وتطرح أسئلة حول حدود المعنى، ذلك (أن مايفصلنا عن الإديولوجيا هو استمرارية عمقنا الأسطوري الذي لم نتوقف عن الإنصات إليه. . . وهو عمق في النهاية عصيٌّ على الاختزال في تمثلات اجتماعية، وقادر على وضع تلك التمثلات في عدم توازن مسهما بذلك في إنقاذها)[12] وفي هذه الحالة لانكون أمام (الوافد

و (المستقبل) و (الروائي) و (الحكائي)، بل أمام نوع من التناص التفاعلي الذي يقوم على البناء والتفكيك وإعادة التركيب، يتداخل فيه الواقعي بالخرافي بالأسطوري في إطار بنيات دالة.

انطلاقا من الشكل الخاص لهذه الرواية، يمكننا التشكيك فيما ذهب إليه فيصل دراج حول (أسطورة الثبات والجوهر المكتمل)[13] (التي يعكسها بطل ثابت على الهدف وفي الصفات... يفقد في سكونه معناه الإنساني)[14] وماشابهها من الطروحات المتصلة بالجوانب اللاهوتية والبطولية في شخصية الطروسي الذي ينتمي حسب تحليلنا لفضاء العتبة وما يتضمنه من معاني التغير والأزمة؛ وذلك مانلمسه فيمايلي : ففي مقطع سردي يحدثنا السارد عن مقهى الطروسي : (خيمة تستند مؤخرتها إلى صخر، وتنهض مقدمتها على دعامتين خشبيتين... وتطل على البحر من كل جهاته)[15] ثم يصف بعد ذلك موقعه داخل ذلك الفضاء (يجلس على الكرسي بصورة جانبية، ويتكئ على الجدار ويرسل أبصاره عبر الباب إلى الماء الأزرق... ويستغرق في تأمل متعبد، ينشطر، خلاله، إلى روح تهيم فيما وراء المدى المترامي، وجسم قعيد المقهى)[16].

شخصية الطروسي هاته التي اعتبرت (جوهراً ثابتًا) كانت على مستوى الموقع بين البر والبحر، وعلى المستوى العاطفي بين جاذبية (ماريا) وضغط أم حسن، وعلى المستوى الفكري بين الأسطورة والمعتقدات الدينية من جهة، وبريق باهت لبعض الأفكار المتصلة بالوطنية والعروبة أو النازية والماركسية من جهة أخرى، هذه الشخصية تعيش تناقضا لايلائمه إلا فضاء العتبة؛ فضاء التمزق، وأزمة الاختيار.

إن هذه الرواية التي تستهل على إيقاع الغرق : (هنا يجلس الطروسي وينظر إلى بعيد... إلى عوالم حبيبة وموانئ كثيرة زارها على مركب المنصورة الذي حطمته العاصفة واستقر أشلاء في الأعماق)[17]، وتتوسع تنويعات هذا الإيقاع ليصيب الغرق مراكب عديدة، ويمتد إلى مجموع القيم التي كان يعيش عليها البحار المثالي، وتنتهي الرواية على إيقاع الاختفاء :

رحيل البحار، وتواري المكان : (بانت الطابيات أولا ثم القلعة مع المآذن فالأبنية، وغابت الشوارع وتداخلت البيوت واختفى حيّ ثم آخر واختفت المدينة كلها بعد قليل)[18] إن إبحار الطروسي يقترن بغرق عصر بكامله : بنبله وشهامته وبعده الملحمي، ليحل محله عصر العلاقات النثرية التي قدمت الرواية عنها صورا عدة في مقدمتها نموذج الطروسي الذي لم يعد بحارا كما كان، بعد أن طرأت تحولات طالت قواه الجسمية والنفسية والفكرية على السواء. «يقول الطروسي : لم أعد شابا كما كنت)[19].

ويتحدث عنه السارد : (كانت أعصابه منتهبة. . . وقاع نفسه شفافا يعكس أدق المشاعر. . . عمره الذي تَصَرَّم، شعره الذي وخطه الشيب)[20]، بل إن النص يشير إلى أن الهدف من سفر الطروسي من جديد هو **اللحاق بماريا**، وليس معاودة تجربة البحار السابقة.

وفي هذا الإطار تتحدث الرواية عن زمن الشراع الذي انقضى : (إنه ليذكر الحكايات التي سمعها. . . لكن الرجال تغيروا، عصرهم الذهبي مضى، زمن الشراع ولى وفات)[21]. ونفس التيمة تتكرر في عدة صفحات منها : (غير أن زمن الشراع ولى، ولم يعد الخام خاما، ولا الشراع شراعا، وحلت البوابير محل المراكب، تغير كل شيء، حتى أخلاق البحارة)[22].

ثم إن كلمة (المنصورة) التي تحيل على شختورة الطروسي التي حطمتها الأمواج تحتوي على مفارقة بين مضمونها اللغوي الذي يفيد القوة والنصر، ومدلولها الترهيني الساخر (الهزيمة - الغرق). وهذه المسافة بين الكلمة وترهيناتها النصية تعطي لتلك المفارقة التي تعكس وضعية الطروسي، في مختلف مسارات النص، إيقاعا مأساويا، تتداخل فيه تلوينات الحكاية وتغريبات الأسطورة والسيرة البطولية، وانعكاسات الواقع، مانحة إياه طابعا متميزا على مستوى البناء والدلالة.

(1) حنا مينة، الشراع والعاصفة، دار الأدب بيروت ط II . 1977
(2) فيصل دراج، دلالات العلاقات الروائية ط I . 1992 ص 140
(3) المرجع السابق
(4) Bakhtine , H. Esthétique et théorie du roman, P 182
(5) المرجع السابق، 226
(6) مرجع سابق، ف. دراج
(7) الشراع والعاصفة ص 213
(8) الشراع والعاصفة ص 144
(9) " " ص 263
(10) بنكراد، أطروحة حول . . . . ص 402
(11) Georges Beurekassa, L'œuvre sans l'idiologie, in la politique du texte - 1992
(12) المرجع السابق
(13) فيصل دراج مرجع سابق ص 146
(14) فيصل دراج مرجع سابق ص 146
(15) الرواية ص 155
(16) " ص 155
(17) الرواية ص 15
(18) " ص 364
(19) " ص 349
(20) " ص 358
(21) " ص 167
(22) " ص 223

2) موسم الهجرة إلى الشمال [1]

عرفت الكتابة الروائية تحولا فنيا عميقا بصدور (موسم الهجرة إلى الشمال) ذلك أنها، بتوظيفها لطرائق سردية تراثية وحديثة، ولأساليب بادخة حاولت أن تؤسس حداثة روائية عربية أصيلة، سواء على مستوى البنية العميقة أو البنية السطحية.

هكذا نجد على مستوى التمظهر السردي تعالقا من جهة بين المحكي الإطار الخاص بمصطفى سعيد، والمحكي الإطار الموازي، عن الشخصية الساردة المشاركة، ومحكيات صغرى مؤطرة، إضافة إلى ماأطلقنا عليه انشطار البقايا، من أوصاف واستعارات يحفل بها النص.

ويمكن أن نوجز نظام السرد في هذه الرواية، في قانون الاحتمال الذي يقدم صورا عدة للعوالم الممكنة، انطلاقا من الواقع الروائي : (هكذا في لحظة خارج حدود الزمن والمكان تبدو له الأشياء هو الآخر غير حقيقية، يبدو له كل شيء محتملا.. العالم في تلك اللحظة القصيرة بمقدار مايطرف جفن العين، احتمالات، لاحصرلها، كأن آدم وحواء سقطا لتوهما من الجنة)[2]. وعلى مستوى المرتكزات التي يقوم عليها النص، يجدر تسجيل الملاحظات الآتية :

1) هناك العناصر الإحالية التي تشير، إلى الواقع الجغرافي والتاريخي والاقتصادي والسياسي في القرية السودانية، ولندن أو القاهرة، وتعتبر وسائل للتجذر الروائي وللإيهام بالواقع، وخطابا يحمل معرفة معينة عن ذلك الواقع.

2) العناصر الروائية المختلقة التي تؤسس واقعية النص الروائي، من الداخل، ويتعلق الأمر بأفعال الشخصيات وتواتر الأحداث (العلاقات الجنسية، انتحار بعض الأنجليزيات...) بناء على مقدمات تتعلق بطبائع

الشخصيات ونوعية العلاقات القائمة بينها.

3) العناصر الرمزية التحليل نفسية والأنتروبولوجية التي تلوّن المسارات السردية والعناصر الوصفية بميسمها الخاص.

وتتعدد قراءة هذه الرواية باختلاف نقط الانطلاق، فقد تكون ذات بعد واقعي يحيل على الأوضاع العامة في القرية ولندن... أو ذات أفق رمزي، فتصبح الأحداث والأوصاف والمواقف تصويرا للصراع بين الشرق والغرب، ويتحول مصطفى سعيد إلى (طارق) الفاتح بمديته ونشابه وقوسه ووتره وبيرقه، مستوليا على الأنجليزيات، منتقما من خلالهن من الاستعمار، بطريقة ملتوية، تحمل بذور السخرية، خاصة عندما تقارن ببطولة طارق الفاتح للأندلس.

وفي الإطار الرمزي، ومن منظور مغاير، يمكن أن تقرأ هذه الرواية وفق شفرة تحليل نفسية، تصبح (الأم) فيها مصدر الرغبة الممنوعة اجتماعيًا كما سنتطرق إلى ذلك لاحقا.

إن عدم الوعي بالحدود الفاصلة بين الاحتمالي والروائي والرمزي بمختلف أنواعه، والاحتمالي الذي يتسرب، عبر الاستيهامات، إلى صلب الرواية، هو الذي يوقع المتلقين لهذه الرواية في كثير من الالتباس.

وإذا كان الغموض وتلغيم السرد وإقحام القارئ في إعادة بناء النص عن طريق ملء البياضات، ولمّ شتات المتفرقات، وترتيب المتناقضات، من الخصائص الفنية لهذه الرواية، فإن ذلك راجع، أساسا، إلى الفلسفة العامة التي ترتكز عليها، والتي لها انعكاس على بنيتها، خاصة في تعاملها مع الزمن : إن قياس المفارقات والتمفصلات الزمنية، في رواية ما، يتضمن وجود (درجة صفر) يكون فيها التطابق تاما بين المضمون الحكائي والخطاب الحكائي، وقد عرفت الأساليب السردية العربية طريقة البدء من الوسط ثم الرجوع إلى الوراء، لتفسير ماحدث، وبقيت هذه الخاصية بارزة لدى المدرسة الواقعية العربية، غير أن اللعب على مستوى هذه البنية اتخذ أشكالا

كثيرة بعد التخلي عن الإحالات الزمنية، ويدخل ذلك في إطار السمات المميزة للرواية الحداثية التي يعتبر الطيب صالح في مقدمة روادها. إن حتمية معينة تحكم ذلك الزمن: إن ماسيقع يبدو كأنه مرسوم ومحدد قبل أن يقع: (هنا أيضا صحراء مخضرة، مزرقة، ممتدة تناديني وقادني النداء إلى ساحل (دوفر) وإلى لندن وإلى المأساة. لقد سلكت ذلك الطريق بعد ذلك عائدا: وكنت أسائل نفسي، طوال الرحلة، هل كان من الممكن تلافي ماوقع؟ وتر القوس مشدود ولابد أن ينطلق السهم)[3].

بعبارة موجوزة فإن تقنيات الاسترجاع والاستباق والاحتمال، تبرز أن شيئا معينا، يتكرر، بطرق مختلفة، محددا، في آن واحد، أسلوبًا خاصا في البناء ومسارات دلالية متعددة.

إنها حالة الانشطار المرآوي، والشذرية، على مختلف مستوياتها: فالراوي لا يني يردد بأن مصطفى سعيد، في غرفته الأثيرة، كان يصفف مجموعة من المرايا بشكل يتيح تقديم صور عدة عن مضاجعته لإحدى عشيقاته، (حتى يبدو وكأنه يضاجع حريمًا، لا امرأة واحدة) وفي آخر الرواية إشارة إلى اختلاط صورة السارد بصورة مصطفى سعيد في المرآة «إنه غريمي مصطفى سعيد، صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان. ووجدتني أقف أمام نفسي وجها لوجه. هذا مصطفى سعيد، إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة)[4].

إن السارد، نقيض مصطفى سعيد، في علاقته بالجذور وبالتاريخ من جهة وبالغرب من جهة ثانية، وفي سلوكه داخل مجتمع القرية ثالثا، لكن صورتيهما، هنا تبدوان متطابقتين. هل هي حالة انحصار؟ أم رغبة لاشعورية في التماثل؟ أم أن الحدود بين الذات والآخر ليست إلا وهما، وأن في مصطفى سعيد جزءًا من السارد، والعكس صحيح، ومن ثم انتفاء (النقاء) على مستوى الطبائع والأخلاق، وذلك مايسير في الاتجاه العام للأطروحات التي تقدمها الرواية.

في نفس الإطار تتكرر أحداث القتل والانتحار، كأنها حدث واحد: انتحار الأنجليزيات (قتل) مصطفى سعيد لجين موريس، وحسنة لود الريس.

ونتيجة لهذه الفلسفة، ومايستتبعها على مستوى البناء النصي، يبدو ماحدث في الماضي محينا، وكأنه جزء من الحاضر، وماسيحدث في المستقبل كأنه من صلب الماضي القريب أو داخل صيرورة آنية، وبذلك تفقد الأحداث، إلى حد ما، زمنيتها.

وتعتبر مغادرة مصطفى سعيد للقرية السودانية وحلوله بالقاهرة، تدشينا للعمل الروائي، إذ تم فيه أول لقاء بعالم شاسع ومغاير، كما كانت فيه أول علاقة مع المرأة ممثلة في (مسزروبنسن). ويعتبر هذا المحكي الصغير صورة مختزلة للرواية في شموليتها، من هنا طابعه الاستعاري الذي ساهم في تكوين صورة لدى مصطفى سعيد امتزجت فيها تلك المرأة بفضاء القاهرة بحيث لايمكن الفصل بينهما. في مرحلة أولى، كان هناك تحويل مجازي مرسل يتم فيه التعبير عن الجزء بالكل أو عن الذات بالصفات، ففي هذا المستوى تعطى الأولوية لعامل التجاور (القاهرة / مسزروبنسن) لتحدد من خلاله، بعد ذلك، وبواسطته، علاقة التشابه، علمًا من ناحية أخرى أن القاهرة، كرمز، تمثل العتاقة بينما (م. روبنسن) تمثل الحداثة، لكن الصورة الذهنية لدى مصطفى سعيد عنها امتزجت فيها عناصر العتاقة والحداثة، انعكس ملامح (المرأة ـ القاهرة) موضوع الشهوة الراهن وموضوع المأساة العام: إنها موضوع الشهوة، لأنه منذ اللحظة الأولى للقائهما، كما ذكر: أحسست كأن القاهرة... امرأة أوربية، مثل مسز / روبنسن، تمامًا، تطوقني ذراعها، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي. كان لون عينها كلون القاهرة في ذهني، رماديا، أخضر، يتحول في الليل إلى وميض كوميض اليراعة)[5]، وهي موضوع المأساة، لأن تلك الصورة الجنسية المستعرَّة في أعماقه والتي أحس بها، قرب مسزروبنسن، للمرة الأولى، هي التي قادته إلى (القتل) والمحاكمة والسجن.

إن مبدأ اللذة كما تجلى في ممارسات مصطفى سعيد الجنسية في لندن

وتجارب ود الريس في القرية قد ارتبط في الرواية بالانتحار والقتل، وذلك مايؤكده التحليل الفرويدي الذي يربط بين اللذة والعنف والتدمير والألم، بعيدا عن قانون التكاثر، وعاطفة الحب. وفي إطار الانشطار الدلالي، يمكن أن تقرأ هذه الرواية من منظور تحليل نفسي فتصبح علاقات مصطفى سعيد ب (مسزروبنسن) ثم ب (جين موريس) بحثا عن (بديلة) للأم، خاصة عندما تخاطبه الأولى قائلة : (لاتبك ياطفلي العزيز)[6]. ويصف هو حَدَبها عليه قائلا : (إنها تحنو علي كما تحنو أم على ابنها)[7].

ولايتردد في التعبير عن لواعجه الكامنة، وهي ملتفة عليه بزندها، ملامسة صدرها بصدره، مخدرة إياه برائحتها الغربية الأوربية[8]. وذلك مايوحي بامتزاج صورتين في ذهنه : صورة المرأة الماثلة أمامه، موضوع الشهوة، و (بديلة) الأم، الغائبة، مصدر الشهوة المحرمة دينيا وأخلاقيا واجتماعيا.

لقد تبين من خلال قراءة واقعية أو أنتروبولوجية أن الرواية تقدم شفرات نصية يتم تأويلها في ضوء مقصدية معينة. وفي مقدمتها موضوع العلاقة بين الشرق والغرب حيث يبدو سلوك مصطفى سعيد كأنه رد فعل وانتقام من الغرب وردّ اعتبار للشرق.

هذه القراءة التي تتم عبر المحكيات الصغرى والمحكي الإطار تتقلص أبعادها عندما نقرأ الصفحات الأخيرة من الفصل التاسع التي اعتبرت من طرف كثير من النقاد وصفا مجسدا لذلك الانتقام بمبادرة مصطفى سعيد بـ (قتل) جين موريس.

في ضوء مفهوم (انشطار البقايا) يتبين من المقومات النصية للمشهد الجنسي أن (الخنجر) رمز للعضو الذكوري، وأن (النهدين) يرمز بهما للعضو الأنوثي : «رفعت الخنجر ببطء، فتابعت حده بعينيها، واتسعت حدقتا العينين فجأة وأضاء وجهها بنور خاطف كأنه لمع برق، لبثت تنظر حد الخنجر بخليط من الدهشة والخوف والشبق، ثم أمسكت (الخنجر وقبلته بلهفة، ملت عليها وقبلتها، وضعت حد الخنجر بين نهديها، وشبكت هي رجليها

حول ظهري ، فتحت عينيها ، أيّ نشوة ، في هذه العيون ، وضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كله في صدرها بين النهدين» [8] في مرحلة ثانية ، يتم الانتقال ، في نفس المشهد ، وفي غمرة اللذة ، من الشبق والنشوة إلى عاطفة مثالية ، وإحساس خاص بالجمال مجسما في (جين موريس) : «وبدت لي كأجمل شيء في الوجود» [9] ، ويطرأ ، نتيجة لذلك ، تغير أساس على مستوى المعجم : «وقالت لي : أحبك . فصدقتها ، وقلت لها : أحبك ، وكنت صادقا» [10] ومن خلال ألسنة اللهب ونيران الجحيم ورائحة الدخان التي ترمز كلها لأتون اللذات الحسية ، ينبثق سؤال الذات : «وهي تقول أحبك ياحبيبي ، وأنا أقول لها أحبك ياحبيبتي» [11] فاتحا الطريق نحو الانسجام والتفاهم والتناغم الروحي ، بين مصطفى سعيد (وجين موريس) بين الشرق والغرب : (والكون بماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولابعدها شيء» [12] .

إن قراءة الرواية ، أية رواية ، في ضوء مفهوم انشطار البقايا لاتلغي القراءات الأخرى ، ولكنها تعدلها وتنير بعض خباياها بتأويل ملائم لبعض العناصر النصية التي كثيرا مايتم إهمالها أو تهميشها في القراءة الأحادية .

(1) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة بيروت ط II 1972 (ط I 1966)
(2) الرواية، ص 60
(3) الرواية، ص 31
(4) " ، ص 136
(5) الرواية، ص 29
(6) الرواية، ص 29
(7) " ، ص 30
(8) " ، ص 29
(9) الرواية، ص 167
(10) نفس المرجع، نفس الصفحة
(11) " "
(12) " "

3) نجمة أغسطس

سنسعى، في مقاربتنا هاته، لاصطناع منهج يختلف، في عدة مرتكزات، عن المناهج التي وظفها لقراءة هذه الرواية مجموعة من الباحثين، خاصة بطرس الحلاق : (الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس) [1] ومحمود أمين العالم (ثلاثية الرفض والهزيمة)[2] ومحمد برادة : الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية)[3] ، فلربما أتاح ذلك تمحيصًا أعمق ومعرفة أشمل لهذه الرواية بصفة خاصة ، ومن خلالها لطرق اشتغال الرواية العربية المعاصرة عامة.

سنركز على استثمار مفهوم الانشطار لمحاولة إبراز (البقايا) التي من شأنها أن تغير مسار الدلالة التي تمحورت حولها مقاربات عدة كانت تدور حول تيمات الهزيمة والاستلاب ومفهوم الدائرة ؛ إن نقطة الانطلاق في هذه المحاولة هي البحث عن الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها تلك (البقايا) المشار إليها، بعد التحرر من تصورات من قبيل المركز والهامش مستعارة أساسًا من رؤية فلسفية و أخرى بلاغية تنظر إلى الأشياء والظواهر والصور من زاوية التجاور، ولاتعير أهمية للعلاقة التفاعلية بين مختلف المكوِّنات أي بين المركز والهوامش، وللوظيفة التي يمكن أن تضطلع بها العناصر الثانوية في تعديل أو تلوين دلالات النص الروائي.

ويمكننا، انطلاقا من هذا المنظور المنهجي، تحديد المحافل السردية في (نجمة أغسطس) وإبراز ماتتميز به من تعددية، فإلى جانب السارد بضمير المتكلم الذي يقدم أطوارًا من حياته قبل الاعتقال وبعده، هناك سَاردٌ ثان يتولى تقديم مذكرات الفنان (انجلو)، كما تُقدّم لقطات عن صلب المسيح، وأخرى عن شهدي عطية تحت أسواط جلاديه، وتتناسل في ثنايا هذه المحكيات إشارات تاريخية حول رمسيس الثاني الذي ارتقى من إنسان عادي، عن طريق المكر والتدليس، إلى درجة الألوهية، بموازاة مع محكي الثورة ومحكي السرد.

يمكننا أن نسجل تكرار تيمات الإحباط والاستسلام في جل المحافل السردية المشار إليها، وذلك ما ركز عليه، بصفة عامة، النقد الذي تناول هذه الرواية متغافلا عن مسارات أخرى ذات طابع سردي أو وصفي أو استعاري، تطرح تيمات مناقضة للأولى، في تركيزها على الصمود والإبداع. في هذا الإطار تُقَدِّم مذكرات (ميكيل أنجلو) محكيا صغيرا من خمس لحظات :

لحظة أولى أصبحت السلطة الدينية فيها مسيطرة بعد أن أكّد الراهب (أنه يتكلم باسم الله، وأنه صوت الرب على الأرض) [4] ؛ لحظة ثانية انخرطت الجموع في الدعوة الدينية المدعمة بجيش القمصان البيضاء ؛ لحظة ثالثة، يستسلم فيها (لونزو) العظيم نفسه طالبا الغفران، لحظة رابعة يجبر فيها الراهب على الاعتراف بأنه اختلق مسألة الوحي الإلهي، ويتم إعدامه، لحظة خامسة (اهتز فيها النحات من الأعماق ثم عاد إلى عمله) [5] بعد منعه سابقا من إنجاز رسومات عارية. (وهكذا أصبح الصخر هو الشيء الوحيد اليقيني، في عالم تسوده الفوضى) [6].

إن اللحظة الخامسة في هذا المحكي تمثل قمة دلالية، يفترض التحليل الموضوعي أخذها ومثيلاتها بعين الاعتبار عند دراسة هذه الرواية.

بهذه الطريقة القائمة على الإيجاز والتلميح يقدم هذا المحكي الشذري صورة عن نهاية الاستبداد، وانتصار القيم التي عاش من أجلها الفنان، وهي الحرية والإبداع.

وفي نفس الاتجاه تُبرز مقاطع وصفية أفقا دلاليًا جديدا في خط المحكي الصغير الذي ألمحنا إليه آنفًا، ففي مقطع وصفي، نقرأ مايلي (وقالت إنها ضواحي موسكو بالليل، عندما تتكسر على طرقاتها أوراق الخريف، وتتراكم فوقها طبقات الجليد، ثم تتنفس الحياة في البراعم الدقيقة، ويصبح الليل كله فجرا) [7].

إننا بصدد وصف «واقعي» يتحدد من خلاله، المكان : ضواحي موسكو، الزمن : الليل، والفصل : الخريف، لكن هذه الواقعية لا تفتأ

تتصدع، كما تكسرت أوراق الخريف، وذلك عبر الانتقال من إطار زمكاني محدد إلى زمن الحياة (ثم تتنفس الحياة في البراعم الصغيرة) إشارة إلى قانون الطبيعة، وتختتم الفقرة بتأكيد قانون ذلك التحول (يصبح الليل كله فجراً) في الطبيعة، وأيضًا في المجتمع مستقبلاً، بالانتقال من ظلمة الليل وظلمه، إلى نور الفجر، بامتداداته الرمزية.

ويتأكد قانون التحول الطبيعي والاجتماعي بطريقة أخرى، في هذا المقطع الوصفي أيضا: (فتغير درجات الحرارة، بين الليل والنهار، يحدث تمددا وانكماشا في الصخر، تؤدي إلى تفككه وتفتته، وتكتسح الرياح والأمطار الفتات وتسقطه عند أقدام المرتفع التالي، وما تلبث إفرازات الحيوانات وبقايا النباتات أن تنضم إليها وتتحول هذه الرواسب المفككة الرخوة، إلى صخور متماسكة)[8].

إن السارد، هنا، يصبح عالما في طبقات الأرض، وذلك ما يجعل القارئ، عن طريق هذا التوهيم، مهتما بالمعلومات التي تقدم في هذا الموضوع، وينتج عن ذلك استبعاد وجود أية إشارة تحمل دلالات غير جيولوجية. لكن مايلاحظ هو أن هذا السارد الجيولوجي، الراصد لدرجات الحرارة وتمدد الصخر وانكماشه ركز على تحول (المفكك) و (الرخو) منه إلى (صخور متماسكة)، وفي هذه المرحلة بالذات من الوصف يتحول العالم الجيولوجي، في نظرنا إلى إيديولوجي وينتقل الخطاب من مستواه العلمي (المتوهم) إلى مستواه الفني، رامزاً بذلك، إلى أن نفس القانون الطبيعي ينطبق على المجتمع.

ويمكننا بصفة عامة، أن نعتبر القسم الثاني (من نجمة أغسطس) بنية مركزية تؤكد على الإيقاع المشار إليه، إذ تنعكس عليه وتتداخل فيه شخصيات الرواية وأحداثها وفضاءاتها وأزمنتها وأسئلتها، بشكل يتميز بالتكثيف والترميز؛ ويمثل المقطع الأخير، من ذلك القسم، استعارة ذات طابع سردي تستثمر فيها الأحداث والأصوات والألوان وتتماهى، لتحديد

الدلالات الضمنية في الرواية، بطريقة غير مباشرة : (لكن البوابة كانت تواصل الارتفاع، ومزيد من المياه يتدفق صاخبًا مرعدًا حتى أدركت أنها محاصرة، فتحولت في غضب حائر . . . تهاجم الجدران المحيطة بها. . . وتوهجت في عيني ألوان الطيف وقد تجمعت على حافة الحوض، وامتزجت خضرة حديقة المعمل على الضفة الغربية، بصفرة الرمال والسيارات والأكشاك وسواد أعمدة التخريم والآلات وزرقة صخور الجرانيت. . . وبياض مبنى المباحث، بينما تندفع في شدة ويتطاير رذاذها في الهواء، منعقدا فوق الرؤوس التي شرعت تجري مهللة في كل اتجاه)[9] .

إن شبكة الصور التي يقدمها هذا المقطع، تعتبر، في مرحلة أولى انعكاسًا مرآويا لعوالم عدة : للحديقة ، للمعمل، للأكشاك ، للصخور ، والآلات، ولمبنى المباحث، ويبرز الجانب الانعكاسي في تحديد الأشياء المتواجدة، وفي تدقيق الألوان، وضبط المواقع (المعمل على الضفة الغربية) .

في مرحلة ثانية، يبدو أن توزيع الألوان ليس خاضعا للواقع، بل لرؤية معينة لذلك الواقع، عبر ألوان الطيف المتوهجة في عين السارد .

في مرحلة ثالثة يثير انتباه القارئ (بياض) مبنى المباحث المتميز، عادة، بين باقي الألوان، لارتباطه في الخيال الشعبي بالصفاء والنقاء والبراءة. وهنا بالذات تبرز بلاغة الألوان، في توزعها بين ماهو وصف واقعي (خضرة حديقة المعمل، صفرة الرمال. . .) وماهو وصف إيديولوجي يرتكز على السخرية القائمة على ذكر الشيء أو بعض صفاته قصد الإيحاء بالنقيض .

وفي مرحلة رابعة تبرز كلمات ذات حمولة معينة : الصخب ، الغضب ، الهجوم ، الاندفاع ، وهي تشير إلى (الثورة) ويختتم المقطع بالرذاذ المنعقد فوق الرؤوس، والتهليل وهما يرمزان للنصر .

هذه الشبكة من الصور ومثيلاتها، ذات الطابع الاستعاري تمثل الصوت الآخر الذي يحاور صوت القمع، والهزيمة، ولايتأتى اقتناص لحظات هذه الحوارية إلا بالإنصات إلى مختلف المحكيات والأوصاف

والاستعارات التي توجد على هامش النص.

إن هذا التركيب المعقد، وذلك البناء المتنوع، وهاتيك الدلالة المتعالقة سمة مميزة لكل عمل أدبي أو فني ناضج، كما أشار إلى ذلك، في موضوع مماثل (فرانكاستل) مبرزا : (أن الصعوبة القصوى، ولكن أيضا المتعة الكبرى عند قراءة مثل هذه الأعمال هو أنها ليست ممثلة إطلاقا لمعنى واحد، فكل موضوع يتناوله الفن هو نقطة التقاء حيث توجد شهادة لعدد قد يقل أو يكثر، ويمكن أن يكون هائلا، لوجهات نظر حول الإنسان والعالم)[10].

إن رواية من صنف (نجمة أغسطس) من خلال مختلف محكياتها، سواء منها المحكي الشخصي، أو المحكي الواقعي أو التاريخي أو الكوني (الشمس ، القمر ، النجوم ، الطبيعة، الصخر. . .) تقدم شذرات تحمل كل واحدة منها معنى معينا، لايمثل محكي الشخصية الساردة، بضمير المتكلم، إلا لحظة واحدة منه، وبالتالي لايمكن قراءة ولا تأويل الرواية، انطلاقا منه وحده، إذ كل المحكيات الشذرية والاستعارات السردية، والوصفية تتواشج، وتتجاور لرسم صورة عن الصيرورة، باعتبارها القانون الأسمى للتاريخ، وللفكر، في ضوئها تلغى التناقضات والانتكاسات، وتتحقق تلك الرؤيا التي أشار إليها (غوته) للعلاقات الممكنة بين قانون الطبيعة وقانون المجتمع موضحا (أن الصخر يتكون بالعمل البطيء والمستمر خلال ملايين السنين. والمجتمع يجب أن يتطور ليس عن طريق الكوارث ولكن عن طريق الترسب والتحول)[11].

انطلاقا من هذا المفهوم للتطور في ظل الصيرورة، تتقلص الحدود الفاصلة بين الثنائيات المتناقضة العامة : حياة / موت ، حرية / عبودية ، خصب / جفاف، لتحل محلها رؤيا أخرى ترى أن (الشرط الضروري لإمكانية التطور هو الموت، ليس الموت، الذي يأتي من الخارج نتيجة لحادث ما، لكن الموت المفروض من الداخل كضرورة مسطرة منذ البيضة في البرنامج الجيبي الوراثي، ذلك أن التطور هو نتيجة صراع بين ما كان وما سيكون، بين عناصر المحافظة، وعناصر الثورة، بين تماثل التوالد وجدة

التنويع). [12] و (نجمة أغسطس) في حركيتها المرآوية الشذرية داخل انشطار البقايا، ومن خلال محافلها السردية الكبرى وتقاطع مكوناتها الوصفية والاستعارية، تمثل قوانين التطور، في إطار الصيرورة، خارقة بذلك من جهة مفهومي (الثبات) و (الدائرة) التي لاتحيل إلا على نفسها، وخالقة من جهة ثانية، مسارات للأمل من خلال الفنان وهو يعالج الصخر، والمهندس وهو يخطط، والعامل وهو يحفر السد، ويصبح (الفعل) في هذا السياق هو روح التاريخ، (ومن وهب نفسه للفعل باعها لسيد لايرحم، يسلبه حريته، لكن الفعل هو الطريق إلى الحرية)[13].

إحــالات

(1) مجلة (الباحث) السورية، عدد 4 ، 1979

(2) ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل ، ط I ، 1985

(3) مجلة (الآداب) البيروتية، ع II و III 1980

(4) الرواية ⎫

(5) " ⎬ ص 97

(6) " ⎭

(7) الرواية ص 170

(8) الرواية ص 163

(9) الرواية ص 175

(10) Francastel, Etudes de sociologie de l'art, P.17

(11) Encyclopédie, Universalis

(12) François Jacob, la logique du vivant P. 331

(13) الرواية، ص 70.

4) اللجنــة[1]

لقد تم تناول هذه الرواية، من طرف النقد، من زاوية واحدة في أغلب الأحيان، لإبراز عناصر الاستلاب والهزيمة، وهمشت عناصر أخرى تمثل المهاد الداخلي للنص الروائي، سنحاول إبرازها من خلال تحليل مكونات بنائية وفضائية وأسلوبية بشكل مختصر لطرح الدلالات التي يحفل بها النص. يواجه القارئ في (اللجنة) شخصيات عدة، في مقدمتها الشخصية الساردة، وأعضاء اللجنة وأشخاصا آخرين يقومون بمهام معينة، بدون أسماء؛ ويسعى السرد، بالتناوب، إلى تحديد الشخصية بمقومات وصفية إيجابية أو سلبية، وأحيانا ملتبسة حسب تراتبية غامضة للقيم التي يحيل عليها. وهكذا فالشخصية الساردة، مثلا التي كانت نقطة الارتكاز في تحديد المرجعية الدلالية لدى كثير من النقاد، لايتم التعرف عليها بسهولة، لأن تلفظها ملتبس لايمكن فك شفرته إلا بالرجوع إلى الموسوعتين اللغوية والثقافية؛ وحتى حضورها أمام اللجنة لاتتحدد غايته إلا عبر مؤشرات لغوية تتسم بالإلغاز؛ من هنا يصبح التعتيم سمة أساسية في بناء النص خاصة عندما يوظف السخرية. ففي مجال تحليل الفضاء الروائي تم التركيز من طرف النقد، في الدرجة الأولى على فضائين هما البيت ومقر اللجنة، باعتبارهما يمثلان فضاء السلطة وفضاء المثقف اللذين احتدم بينهما الصراع؛ غير أن هناك فضاءات أخرى جزئية، وقد تبدو هامشية، إلا أنها ساهمت في تجلية جوانب معينة للشخصية الرئيسية في اتجاه إيجابي، منها فضاء المعرفة الذي تمثله بعض المؤسسات الصحافية التي زارها العامل الذات، وعمل فيها على جمع معلومات تتعلق ب (الدكتور) وهذه المؤسسات هي: صحيفة كبرى، مؤسسة صحافية يومية، مؤسسة دار الكتب، مقر لجنة نسائية، مكتبة السفارة الأمريكية، إنها كلها تعكس الفضاء المعرفي الذي في إطاره تحدد برنامجٌ للتنقيب والبحث والفهم والتفسير والوعي. وقد كان لهذا كله دور كبير في توجيه العامل الذات لتحدي اللجنة، بشكل أقوى، مما سبق، ولتحديد

برنامج جديد أوضحه كمايلي : «وأحب أن أصارحكم بشيء آخر له أهمية خاصة، فقد كشفت لي **الدراسة** التي قمت بها، عن عديد من العلاقات والارتباطات الخفية بين مجموعة من الظواهر المتنوعة والغريبة؛ وأعتقد أني قادر، في وقت قريب للغاية، على أن أميط اللثام عن بعض الألغاز والفوازير التي حيرت الكثرين حتى الآن»[2].

كما أن هناك **الفضاء** الموازي الذي يمثله الشارع حيث تمت مواجهة بين العامل الذات، من جهة، وبائع الكوكاكولا، والعملاق في الحافلة.

وهكذا تصبح الشخصية المركزية بين أربع فضاءات : البيت وهو فضاؤه الحميمي ومقر اللجنة كفضاء مخابراتي أجنبي للتآمر والهيمنة، ومقرات الصحف كفضاء للمعرفة، والشارع كفضاء للاستسلام بالنسبة لمجموع العوامل، وفضاء للتحدي والمقاومة بالنسبة للعامل الذات.

من خلال ضبط هذه الفضاءات تتحدد مسارات سردية للشخصية المركزية كانت مهمشة، وبرامج لايمكن الإحاطة بها إذا تم الاقتصار على فضائي البيت ومقر اللجنة.

في مرحلة ثانية أثير الانتباه إلى أن هذه الرواية تتسم بالتكثيف، والاقتصاد في التعبير وبصفة خاصة بالاشتغال وفق شفرات لايتأتى حلها إلا بالرجوع إلى عدة مرتكزات منها : السياق التناصي، والبناء الاستعاري للرواية، والموسوعة المعرفية للسارد، والسياق النصي الداخلي، وتقنيات الكتابة الروائية عند صنع الله إبراهيم. ففيما يخص المرتكز الأول، هناك إشارات في تضاعيف بعض الفصول تحيل على روايات اشتهرت بتوظيف تقنيات سردية خاصة، منها روايات (جورج سيمنون) التي يقول عنها السارد إنها «أقرب إلى روايات الألغاز» [3] .

كما ورد أيضًا : «قدرت أنهم جميعا «مستذلون ومهانون»[4] في تلميح واضح لرواية ديستويفسكي «مذلون ومهانون» التي حدد الناقد الروسي (إيتوف) خصائصها في (الموضوع الحاد المقترن بعناصر الرواية البوليسية وتكثيف أجواء **الإبهام والغموض**. . .) [5]

ومن الروايات التي تدخل في هذا السياق المحاكمة Le procès لكافكا التي نجد لها انعكاسات في تصوير الشخصيات والأحداث، بل إن العنوان (اللجنة) مستعار من العامل الجماعي، وهو المحاكمة، في رواية كافكا التي تتميز بالغموض والأسرار على مستوى الفضاء والشخصيات والمشاكل المطروحة.

إننا لانسعى من وراء هذه الإشارات إلى المقارنة بين اللجنة وغيرها فذلك مجال آخر، ولكن نريد التأكيد على حضور التناص التفاعلي في تضاعيفها وذلك ماساهم في تحديد بنائها الفني، بحيث أصبح ينطبق عليها ماذكره (جيل دولوز Deuleuze-j) عن روايات كافكا بأنها، أقرب إلى آلة للتعبير قادرة على إحداث ارتباك في أشكالها الخاصة وفي إشكال مضامينها.

ومن أبرز الوسائل في خلق ذلك الارتباك عنصر السخرية الذي يتسلل إلى الرواية من بدايتها إلى نهايتها، متخذا أشكالا مختلفة : في مقدمتها السخرية من الذات وهو النوع الذي يطلق عليه (بيرك Burque)، السخرية المتواضعة التي ترتكز على معنى القرابة مع العدو، كما أن هنالك السخرية القائمة على المفارقة اللغوية، والسخرية الكلية التي تضع القيم السائدة موضع تساؤل.

هذا التركيب الشديد التعقيد على مستوى البناء يمنح الرواية طابعا استعاريا بالمعنى الذي حدده نيتشه : (الاستعارة تحوّل) وذلك مايفرض عند التحليل استحضار الدلالة الاستعارية المتمثلة في السخرية، ومراعاة استراتيجية ملائمة للتأويل، انطلاقا من التركيب الخاص للنص.

وفي إطار **الموسوعة المعرفية** نشير إلى أن السارد يظهر اطلاعا على أسرار اللغة العربية، فيرجع لضبط الكلمات ووصف طبقاتها الدلالية، إلى معاجم اللغة، وهو مافعله مثلاً في شرحه لكلمة (اللمعان). وهذا مدخل

يسعفنا، في التحليل، وذلك بالرجوع عند تحديد بعض الكلمات الأساسية في النص إلى تلك المعاجم التي أشار إليها. ومن أهم هذه الكلمات أو التراكيب: «أكل النفس» وما يشتق منها أو يقترب من معناها.

ففي الجملة الأولى، نقرأ في الرواية: «ولكم أن تتصوروا حالتي بعد هذه التجربة الفاشلة، وقد وقفت أمامهم غارقا في عرقي، لكن أغرب مافي الموضوع أني لمست في أعماقي شعورا **بالارتياح** لهذا الفشل، كأنما كان ثمة جزء من نفسي **يخشى على نفسه من نجاحي**».[5]

ولسان العرب يقول: (والعرب قد تجعل النفس التي يكون بها التمييز نفسين، وذلك أن النفس قد تأمر بالشيء وتنهى عنه» وأورد بيتين في الموضوع لشاعر عربي قديم جاء فيهما:

فنفساي **نفس** قالت ائت ابن بَجْدَلٍ   تَجدْ فرَجًا من كل غُمَّى تَهَابُهَا

ونفس تقول اجهَدْ نجاءك لا تكُن   كَخاضبَةٍ لم يُغْنِ عنها خضَابُهَا[6]

فالنفس نفسان، حسب الموسوعة اللغوية المشتركة، والعامل الذات عندما ذكر بأنه بدأ يأكل نفسه، ففي ذلك إشارة إلى كبح النفس التي تدعو للتواطؤ والتعاون والاستسلام للجنة مخابراتية أجنبية.

وليس هناك مجال لكثير من الجدل، كما تفعل القراءة الإيديولوجية التي تفرض سلطة خارجية على النص لتبرير عنصر الهزيمة.

وتجدر الإشارة إلى ضرورة دعم هذا الاتجاه في التأويل، بالركون **إلى السياق النصي** لتحديد أدق وأوضح ل (أكل النفس) وضبط المسار السردي للعامل الذات. إن قراءة متأنية للرواية تبرز أن العامل الذات السارد لم يستجب لطلبات اللجنة بالكتابة عن ألمع شخصية عربية **بالطريقة التي أرادتها**، وهي إعطاء الصدارة لما يمكن أن يعتبر إيجابيا، أو الايهام بأنه إيجابي، وأكثر من ذلك فإنه تحدي اللجنة **باغتيال** القصير الذي كان يحاصره في بيته، واتخذ مواقف شجاعة من عملاق الأتوبيس، و من الطبيب المرتشي، وقرر في الأخير اللجوء، إلى القوة لمواجهة اللجنة مرددًا: «لقد

ارتكبت خطأ لايغتفر، فقد كان من واجبي أن لاأقف أمامكم، وإنما أقف ضدكم، ذلك أن كل مسعى نبيل على هذه الأرض يجب أن يتجه للقضاء عليكم». [7] ونهاية الرواية، تشير بالإضافة إلى ماذكر إلى **الصفاء العقلي** للعامل الذات، و **للسكينة التي غمرته**، والنشوة التي أصبحت تخامره بعد استعادة وعيه قائلا :

«وقع اختياري أخيرا على أعمال (سيرازفرانك) الذي يتحول جلال الشك عنده إلى **نعمة** اليقين (وكارل أورف) الذي يتفجر **بالحيوية والصراع** (وبتهوفن) الذي يتغنى **بالانتصار والفرح** بعد الألم، و (شوستاكوفتسن) الذي يمزج كل هذا بالسخرية»[8].

تنتهي الرواية، إذن باستعادة العامل الذات لكامل وعيه وإرادته وكلّها مؤشرات إيجابية، تختلف عن القراءة الإيديولوجية التي تقلص جميع البرامج السردية، ومختلف المكونات النصية التي لاتفضي إلى إخضاع النص لسلطتها.

ولدعم هذا «الفهم» أشير إلى ضرورة الاستئناس بطريقة صنع الله إبراهيم في مجال الكتابة الروائية، وهي ترتكز على زرع الألغام أمام القارئ ومحاولة التشويش عليه وإيقاعه في التفسير الملتبس أو الخاطئ، حتى يقع هو نفسه ضحية السخرية، وهذا كما هو معلوم عنصر أساسي في طرائق الكتابة الروائية المعاصرة التي تحاول إشراك القارئ في بناء النص، أو جعله بالأحرى في كثير من الأحيان يتخبط في شرك النص.

إحـــالات

(1) صنع الله ابراهيم ـ اللجنة، بيروت ، دار الكلمة للنشر ، ط II ، 1983
(2) الرواية ص 70
(3) " ص 93
(4) الرواية ص 93
(5) " ص 10
(6) ابن منظور، لسان العرب، بيروت، ص 688.
(7) الرواية ص 142.
(8) الرواية ص 144

الاشتغال الأطروحي

الاشتغال الأطروحي :

تقديم :

أشير في البداية إلى أن هذه المقاربة ليست تأريخا لمختلف تجليات (الحرية) في نصوص روائية عربية، بقدرما هي محاولة لاختبار فرضية مركزية تَتَمثل في أن الوعي بالحرية وبالانتماء باعتبارهما تيمتين أساسيتين فإنهما تساهمان في تحديد بعض العناصر البنائية في النص الروائي من خلال تقديم شخصيات لها سمات متميزة : **ديكتاتور، مستعمر، وطني، مقاوم، متمرد . . .** ، كما أنها، في ارتباط مع المكون الفكري. ترسم فضاءاً ذا طابع خاص، وتوظف لغة ذات حمولة محددة. وقد برزت هذه الظاهرة بصفة خاصة في مرحلتي الرومانسية والواقعية في الأدب العربي الحديث واتخذت منذ السبعينيات مساراً يركز أساساً على السخرية وتقنية القناع، والانشطار، بدل الطرح المباشر؛ وبعبارة أخرى فإنَّ الحصار، وتقييد الحرية، أو سلبها بصفة نهائية، يتخذ أشكالا مختلفة في النص الرّوائي العربي كما أن المقاومة تختلف باختلاف المواقع والمواقف الإيديولوجية، وكل ذلك ينعكس على الأنماط السردية، وعلى الرؤى للعالم التي تؤطر هذا النوع من الكتابة الروائية الذي يقدم مضمونا للألم والأمل يتجاوز التناقضات الناتجة عن المكابدات والهزائم المتجددة، وذلك مايؤكده عبد الرحمن منيف : «ليس هناك تشاؤم، هناك حصار، وكلما كان الحصار أكثر، كان علينا أن نكون قوة أكبر للتغلب عليه»[1] .

1) الروايـة العربيـة والحريـة

في الحرية : تتحدد الحرية، كما نوظفها في هذه المقاربة في مدلول تركيبي يشارك في بلورته مفهوم جدلية **السيد والعبد عند (هيجل)** والوعي بقانون **الضرورة عند (أنجلز)**، والوعي بالحرية والالتزام عند **(سارتر)** ؛ إنها على هذا الأساس معطى تاريخي، بعيد عن الإحالات الميتافزيقية واللاهوتية والسكولوجية، يتمحور حول إدراك معين للواقع وضروراته وللأفق وممكناته، وللذات وطاقاتها وحدودها، ذلك أن الفن عامة، كما يرى ذلك (أندرية جيد) : «يولد تحت ضغط الإرغامات ويعيش بالصّراع : ويموت بالحرية)[2]، وليس الأصعب (أن تعرف كيف تتحرر ولكن أنَ تعرف كيف تكون حرًا)[3]، وذلك ماتعبر عنه هذه الجملة في (نجمة أغسطس) لصنع اللّه إبراهيم، (ومن وهب نفسه للفعل باعها لسيد عنيد لايرحم : يسلبه حريته، لكن الفعل هو الطريق إلى الحرية)[4].

في الرواية : تركز جل التحليلات التي تناولت جنس الرواية **(هيجل، لوكاش، باختين، كولدمان. . .)** على القطيعة التي أحدثتها مع الكليات المثالية وانخراطها في الشرط الاجتماعي بمختلف تعقيداته وتلويناته.

ومن جملة الأفكار الأساسية التي تم التطرق إليها، بهذا الصدد اعتمادها على (لامركزية العالم الايديولوجي لغويا ودلاليا) واستلزامها (حضوراً أدبيًا ليس له موقف ثابت)

وخلافا للطروحات التي اعتبرت الرواية أداة هيمنة بورجوازية كما ذهب إلى ذلك **(شارل كريفيل)** في كتابه : **(إنتاج الاهتمام الروائي)** «Production de l'intêret romanesque» فإن **(لوسيان كولدمان)**، ررغم الأفكار التي قدمها عن العلاقات غير المباشرة بين الشخصية الروائية وهيمنة قيم التبادل في السوق الرأسمالي، مافتئ يؤكد في استنتاجاته الأخيرة، أن (الشكل الروائي ذو طابع نقدي ومعارض في الأساس. . . وأن

الأدب الروائي، ربما مثل الإبداع الشعري الحديث والرسم المعاصر، أشكال أصيلة للإبداع الثقافي، لايرتبط بوعي ولوممكن لجماعة معينة)[5] وذلك ما يبرزه واقع الرواية العربية التي تناولت قضايا في مقدمتها مسألة الحرية في الوطن العربي، وتصدت في الوقت نفسه لتعرية تناقضات الطبقة البرجوازية. باسطة أفكاراً تدور حول رفض الواقع، ونقد الأوضاع السائدة (**استعمار، عقلية غيبية، جهل . . .**)، كل ذلك في إطار إيقاع **استشرافي تفاؤلي**، رغم بعض نتوءات الإخفاق، والإحباط، على المستوى الأفقي للخطاب الروائي.

- الرواية وخلخلة القيم

من خصائص الخطاب الروائي، وضمنه العربي، انفتاحه على الواقع وتناوله لما يعتبر من المباذل والمساوئ المسكوت عنها في الفكر السلفي. ويكفي أن نشير إلى مكونين أساسيين في النص الأدبي الروائي العربي لنتبين قوة الصدمة التي أحدثها في المؤسستين : **الاجتماعية والثقافية** : فمن جهة كان لحضور تيمة الجنس بتلويناتها المتعددة وأهدافها المتباينة دور هام في التشكيك في الخطاب الدّيني التقليدي، وتحسيس لمختلف الطبقات الاجتماعية بأشكال الحرية الَتي يمكن تحقيقها : وبغض النظر عن الأطروحات التي تقدمها هذه الروايات وأحكامها النهائية على السلوك الجنسي للشخصيات فإن مجرد (وصف) هذه العلاقات بكل مايكتنفها من ملابسات وخرق لقواعد السلوك العام، يعكس تحولا في العلاقات الاجتماعية والوعي الاجتماعي، كما يؤكد انزياحا عن النموذج السلوكي الأحادي المتمثل في العلاقات (الشرعية) بين الرجل والمرأة. ولاشك أن هذه التحولات على مستوى الذوق والأخلاق والذهنية كان وراء الذيوع الذي عرفته لدى القارئ العربي، منذ نهاية القرن التاسع عشر، جل الروايات الموضوعة والمقتبسة والمترجمة

ويجدر التذكير، من جهة أخرى، أن مايميز الرواية وضمنها العربية أيضا، أنها بخلاف الأشكال التعبيرية التقليدية، مجال خطابي وسردي

تتجلى فيه تعددية لغوية، وتنوع على مستوى الأصوات وانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية، محققة بذلك خرقا للغة المركزية، التي كانت تقدم حقائق مطلقة لاتتحمل التراتب باعتبارها لغة السياسة والدين والمؤسسة الأدبية الرسمية. كما أتاحت الرواية دمج أجناس أدبية صغرى في صميم معمارها الفني: رسائل، حوارات، قصص، نصوص دينية وصحافية...، وبقيت باستمرار منفتحة على أفق التجديد الذي يعني في الدرجة الأولى، القطيعة النسبية مع الأشكال السائدة، وخلخلة نظام الذاكرة اللغوي، ونظام الوعي الاستطيقي، في أفق خلق لغة جديدة ووعي أدبي جديد، انطلاقا من قيم ترتبط بالحرية في مختلف تجلياتها على المستويات الفكرية والسياسية والاجتماعية والأدبية.

- الرواية والحرية:

تناولت الرواية العربية مسألة الحرية في مواجهتها للاستبداد في فترتي: النظام الاستعماري، والحكم الوطني: بمختلف تلويناتهما الايديولوجية، بحيث يمكن القول إنه لاتكاد تخلو رواية عربية من عرض أنواع الاضطهاد والتعذيب التي مورست على الانسان العربي، وأصناف الصمود التي تحدى بها ذلك الاضطهاد، من أجل تحقيق حريته وصيانتها.

لايخفي الدور التأسيسي الذي اضطلع به بعض الرواد من الروائيين العرب مساهمين في بناء مؤسسة الإبداع الروائي الملتزم بقضايا الإنسان، والتي كان لها صدى واسع في الأوساط الثقافية انعكس أثره فيما صدر من رويات منذ نهاية القرن التاسع عشر.

وبغض النظر عن أشكال السرد التي وظفت: بين سرد روائي صرف، وسيري سير ذاتي روائي: وآخر مصاقب للسير ذاتي... فإن النص الروائي العربي، في شموليته، قد تطرق، بدرجات متفاوتة، وبأساليب مختلفة، لمسألة الحرية التي سنعمد إلى إبرازها، ضمن ثلاثة محاور: الحرية والتحرر، المرأة والحرية، الشكل الروائي والحرية.

- **الحرية والتحرر :**

تميزت كتابات سير ذاتية روائية في الأدب العربي الحديث بوصف تجربة الاعتقال وآثارها على الفرد والجماعة، واتخذت إطارا لتلك التجربة مكانين متميزين في حياة الإنسان العربي : المكان الأول يتمثل في القبر (الجنازة والخلاء. . .) والمكان الثاني ليس سوى السجن، علمًا بأن المنطق السلطوي يعتبر السجن قبرًا للأحياء، في عالم تنعدم فيه الحرية.

ويمكن لتحديد أدق لجغرافية هذا الفضاء العربي الخاص ، الرجوع إلى (الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لـ إميل حبيبي حيث تصدى بطل الرواية لقسمة **(الواحد)** على **(صفر)** ليثبتَ **(أن هذا الفضاء لانهاية له)** وأن الكون :

(يسبح في بحر بلا ساحل- في حندس الغيب وظلماته)، مبرزًا من خلال بيت ابن عربي، الآنف الذكر، تلك العلاقة العجائبية التي تسود فضاء روايته كمعادل فني لعلاقة أخرى أشد غرابة تسود التاريخ العربي عامة، والفلسطيني خاصة. إنها علاقة الصفر باللانهاية وعلاقة الإنسان العربي بفضاء الصفر : **فضاء العلاقات القسرية**. وتدخل رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا : في نفس حركة (المتشائل) في تقديمها لفضاء المخافر والمعتقلات، كقبور للأحياء، كمكان للعبثي واللامعقول، ويوضح الكاتب : تحت العنوان : بأن روايته : **«لا أساس لها من الصحة»** لخلق مفارقة ساخرة من واقع تجاوز حدود العجائبي.

وتنتصب **(القلعة الخامسة)** لفاضل العزاوي، خارج المجتمع : لالمواجهة مداهمة أجنبية، ولكن لقهر الانسان داخل الوطن - القلعة.

ونصل في (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف إلى مرحلة يختفي فيها الفضاء العربي المدني، ليحل مكانه عالم المخابرات وزنازين الاعتقال ومراكز التعذيب. وتقف (الأم)، شامخة، صامدة، مثل بطلة (الأم) لغوركي، في وجه اليأس والظلم والاستبداد.

وفي (حقول الرماد) لأحمد إبراهيم الفقيه يتخذ قرار تعسفي بتحويل قرية (قرن الغزال) التاريخية العتيقة إلى قاعدة عسكرية أمريكية، ونفي سكانها إلى جهات مختلفة متباعدة، فيعم الاستنكار والتمرد : «الدنيا تكبر، وتتحول القرى إلى مدن، وقريتنا تمحى من فوق الأرض، إنها مهزلة». وتقف (جميلة)، كرمز مشرق، في وجه التدجيل والتعسف والهمجية والغرائز البهيمية.

وفي العالم الروائي لمبارك ربيع، وخاصة في (بدر زمانه) يتجاور عالمان وخطابان : متخيل واقعي، ومتخيل أسطوري، يعكسان أشكالا من القمع والاستبداد والتآمر إلى حد يكاد يندمج فيه الواقع في الاسطورة، وتبدو الاسطورة وكأنها انعكاس للواقع.

إن الروايات العربية التي ترسم حدود فضائها في متاخمة السجن أو امتداداته الدلالية، من بينها (ليالي ألف ليلة). لنجيب محفوظ، و(تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم، و (الزيني بركات) لجمال الغيطاني : و (سبعة أبواب) لعبد الكريم غلاب، و (كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي، وغيرها كثيرات على امتداد الوطن العربي، تمثل نمطًا روائيًا متميزًا لارتباطه بتجربة جديدة في الكتابة الأدبية، يمكن استثمارها فنيًا ونقديًا باعتبارها إضافة متميزة في حقل الإبداع الروائي.

- المرأة والحرية :

تحولت الكتابة الأدبية، في نهاية القرن التاسع عشر، تحت تأثر متغيرات اجتماعية، من الاهتمام بطبقة الملوك والنبلاء، إلى الالتفات للطبقات الشعبية، وتجلى ذلك في الإنتاج الروائي العربي.

ومن أبرز المؤشرات على ذلك التحول، بروز المرأة، واحتلالها موقع الصدارة في الأحداث الروائية بل تصدرها لعناوين بعض الروايات : (زنوبيا) -1871- (بدور) -1879- (أسماء) -1873- (سامية) -1882- وكلها لسليم البستاني.

ويمكن تفسير هذه العناية التي حظيت بها المرأة في الإنتاج الروائي العربي، في ضوء عاملين رئيسيين : الأول يرتبط بدور المرأة الجديد في المجتمع، والثاني باعتبار تحريرها جزءا من تحرير المجتمع، كل ذلك في إطار التحولات العامة : فمع «تقدم الطبقة البورجوازية إلى زمام القيادة في المجتمع، تقدمت أيضا مثلها، ومبادؤها الاجتماعية ؛ فتطور تكوين الأسرة من الطراز الأبوي . . . وظهرت المرأة بعض الظهور . . . لقد كان الحب خطيئة، فوجد من يدافع عنه، وكانت الحرية فكرة من الأفكار، فوجدت السدنة والضحايا»[6]

وقد مثلت (زينب) لمحمد حسين هيكل، ومترجمات المنفلوطي الرومانسية (بول-فيرجيني) و(تحت ظلال الزيزفون) وقصصه، مرحلة في الاهتمام بالمرأة أتت بعدها مرحلة أكثر نضجًا مثلتها بعض روايات عيسى عبيد (ثريا)، وطاهر لاشين (حواء بلا آدم)، وفيها تبرز المرأة الجديدة، وقد شرعت في منافسة بنات الطبقة الأستقراطية في تحصيل العلوم، والتعبير عن التمرد ضد حالة الحصار التي توجد فيها : (قد نذبح وتسلخ جلودنا، في مجزرة هذا العصر المتقلب، غير الثابث، على مبدأ أو فكرة، ولكن لن نكون معصوبي الأعين كالبهائم، وفي هذا تسلية وعزاء)[7]

وتناولت، في مرحلة ثالثة، كاتبات عربيات موضوع المرأة، من زاوية استعادة الذات المفتقدة، بالخروج من نظام العبودية، دون السقوط في الخطيئة.

وتمثل هذا الاتجاه، غير المتجانس، ليلى بعلبكي وكوليت سهيل، وصوفي عبد الله وخناثة بنونة، . . . فرغم تباين الإيقاعات النفسية والفنية، تبدو المرأة، من خلال (أنا أحيا)، و (أيام معه)، و (دموع التوبة)، و (النار والاختيار). . . ، منساقة نحو الضياع والنقمة والتمرد ضد الأوضاع السائدة.

- الحرية والشكل الروائي :

في إطار العلاقة بين الحرية وأشكال الرواية سنتناول (البحث عن وليد

مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا و(سبعة أبواب) لعبد الكريم غلاب.

تقدم الرواية الأولى الخطوط الكبرى للمشروع الذي وضعه البطل المختفي للتوفيق بين النوازع الانتهازية والطموحات المثالية.

ورغم أن الرواية صممت على أساس تنضيد خطابات متجاورة، تعكس الخلفية الفكرية التي تؤثث فضاءها، ورغم طابع التعددية اللغوية وتعدد الأصوات الذي تشتغل في إطاره تلك الخطابات، فإنه من الممكن الإنصات إلى الصوت الإديولوجي العميق عن طريق ضبط وظيفتين تقنيتين متكاملتين: تقنية تعرية التناقض، وتقنية السخرية: فعبر الأولى يدرك القارئ التباين الشاسع بين الوجه والقناع، وذلك مايحدد مسافة بين السارد والأحداث المسرودة ويقدح بالتالي شرارة السخرية من (البطل الثوري) الذي يهدف الى تحقيق الحرية بأسلوب الانتهازي وبعقلية المثالي، وبسلوك الإباحي.

ويمكن الإشارة أيضًا، إلي ملاحظة لها علاقة بالتيمات المؤسسة للنص والقائمة على السخرية، وخاصة حدث اختفاء (وليد مسعود) وحيرة الناس في أمره، وتباين تفسيرهم لذلك الاختفاء في انتظار ظهوره من جديد.

وقد حاول بعض النقاد النفاذ إلى وظيفة شخصية وليد مسعود في الرواية، فاستعار نجيب العوفي، مفهوم البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم أصيلة، بوسائل غير أصيلة، في مجتمع يفتقد تلك القيم، بينما ركز (غالب هلسا) على مفهومي الديكاتورية والنرجسية.

وغير خاف أن البطل الإشكالي من إفرازات النظام الرأسمالي الليبرالي، ولذلك لايستقيم تقديمه كنموذج أصلي لشخوص روائية عربية تحدد ملامحها شروط سوسيو ثقافية مغايرة.

أما (الديكتاتورية) التي أشار إليها غالب هلسا، فإنها، في نظرنا، ليست مفروضة من الخارج ولكنها في السياق الروائي أصبحت (حاجة) تنبع من الداخل، وتنضوي تحت ما يمكن أن نطلق عليه تيمة البحث

عن (بطل) يتجاوز حدود الإنساني، ويدخل مجال الأسطورة، ويصير، نتيجة لذلك، موضوعا للتقديس. وفي ذلك تلميح، ونقد في آن واحد، لعقلية ألفت العبودية ودفء الخنوع لسلطة المقدس الديني والسياسي. وغير خاف أن هذا الاختفاء يحيل على أسطورة البطل المنتظر ومثيلاتها، أي على ذهنية خرافية متجذرة في المجتمع العربي، تحول دون الإدراك والعمل والتغيير الإيجابي.

والتيمة الثالثة تتعلق بالجنس ومجالس اللهو والشراب وتحيل على عالم منغلق على نفسه، منخرط في (بحث) فردي عن اللذات، بمنأى عن هموم الوطن التي تتحول هي نفسها الى مادة أثيرة وشيقة، في مجالس اللهو المتكررة التي تقوم كنقيض لعالم المخيمات الفلسطيني.

وإذا كانت التيمات تقوم بدور تأطير النص، فإن تقنيتي التعرية والسخرية ترتكز على عمليتي الهدم وإعادة البناء : هدم القيم السائدة التي أدت إلى ضياع فلسطين وهزيمة العرب، وإعادة صياغة مشروع بديل يتغيى التغيير المنشود عن طريق الوعي والنقد الذاتي والمساهمة في تأسيس مجتمع الحرية.

وهكذا تصبح حرية الوطن رهينة «بتحرير» الذات من النزوات الفردية، ومن سلطة العقلية الغيبية.

وتعتبر (سبعة أبواب) لعبد الكريم غلاب، من النصوص الروائية التي تصف معاناة الإنسان العربي في مواجهة الاستعمار وتحديه لكل أصناف التعذيب الجسدي والنفسي، وراء الأبواب السبعة، وتصميمه على اختراق عوامل القهر والإحباط. هناك في هذه الرواية فضاءان : فضاء الاعتقال، وفضاء الحرية اللذان يحددان ملامح الشخصيات وخاصة الشخصية المركزية، ويضبطان المسارات السردية التي وإن كانت تتمحور حول (الأنا) فإنها تنفتح على عوالم الآخرين : أفكارهم، مشاعرهم، تخوفاتهم. آمالهم.

وينشأ عن هذا التفاعل بين الفضاءين المشار إليهما توتر على مستوى

الجنس الأدبي. فقد ذكر محمد مندور في مقدمته لهذا النص: «وهذه الذكريات تصور تجربة حية، عاشها الكاتب فعلا، وهي تجربة السجن ستة أشهر، رهن التحقيق. بتهمة الدعوة إلى الإخلال بالأمن»، وذلك يعني أننا بصدد سيرة ذاتية.

ونعرف من جهة أخرى، أن هذا النص نشر مسلسًا بجريدة يومية تحت عنوان (مذكرات سجين). لكن بعض الدارسين يلح على أن (سبعة أبواب) عمل روائي اعتماداً عل الميثاق المبرم بين الكاتب والمتلقي.

ورغم أن هذا النوع من الكتابة الروائية الذي تمثل (سبعة أبواب) أحد نماذجه يعطي الانطباع بصفائه الأجناسي، وبإمكانية وضعه في تصنيف واضح ضمن خانة أدبية معينة، فإنه عندما يطرح مسألة الحرية، حرية المواطنين، وحرية الوطن، أي تيمة تستدعي مواجهة وصراعًا، بين اتجاهات متعارضة واختيارات متباينة، يفسح المجال، لخرق ميثاق الجنس الأحادي الصافي. وهكذا نلاحظ أن هذا النص، تمتزج فيه بنسب مختلفة أمشاج من السير ذاتي وأخرى من الروائي، فإذا كانت التجربة الشخصية للكاتب، كما أشار إلى ذلك محمد مندور تحيل على الحكي الذاتي، أي على مجال المعيش والواقعي (لأن الذاتي لا معنى له، إلا حيث يكون هناك وضع معيش يعني حقيقي) كما ذهبت إلى ذلك (كيت همبرجر)، فإن هناك عناصر تجعل هذا النص ذا علاقة بالكتابة الروائية لتنويع صيغ التعبير من خطاب غير مباشر حر، ومونولوج وحوار من جهة، وخلق تعددية سردية على شكل محكيات صغرى، اعتبرها بعض النقاد "هامشية" تخل بالتركيب العضوي للنص، وتعتمد على الجمع الآلي بين مقاطع وأحداث ملفقة...، وتناولها آخرون، كجزء من بنية فضائية تقوم على التجاور، غير أن قراءة مغايرة لهذه المحكيات الصغرى، ضمن مفهوم الانشطار، يتيح إدراكًا أعمق لدينامية الرواية.

ومما لاشك فيه أن إدراج عبد الكريم غلاب (قصة العاشقين) في روايته التي تتميز بطابعها الأطروحي والسير ذاتي، يخلق نوعًا من الاختلال على مستوى الخطاب والدلالة. فإذا كانت البنية المهيمنة في (سبعة أبواب)

هي المقاومة من أجل تحرير الوطن ، ولو أدى ذلك إلى الاعتقال أو الموت ، فإن تلك القصة المدرجة تعتبر بنية سردية صغرى تطرح منطلقا آخر ذاتيا هو (الحب) الذي تقدم تضحيات من أجل الحصول عليه وصيانته ، ولو أدى ذلك أيضا إلى الاعتقال أو الموت ، وهو ما يعتبر تنسيبا للأطروحة الناظمة للنص ، وإشارة غير مباشرة ، إلى ضرورة الربط بين حرية المواطن وتحرير الوطن .

تلك بعض الإشارات لتيمة الحرية في فضاء الرواية العربية ولطرق اشتغالها وفق السير الذاتي ، والسيري والروائي ، في علاقة وثيقة بأسئلة المصير القومي ، وبمنأى عن الهموم الفردية والطبقية التي يفترض ، حسب بعض المقاربات ، أن الرواية كجنس أدبي تكونت في أحضانها .

إحـــالات

(1) الكرمل . ع 9 , 1983

(2) André Gide , nouveaux prétextes

(3) A. Gide . L'immoraliste

(4) نجمة أغسطس ، ص 174 .

(5) Lucien Goldmann : Pour une Sociologie du roman المدخل من ص 21 - 57 .

(6) شاكر مصطفى : القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية . ص 16 .

(7) حواء بلا آدم، ص 45 .

2) الرواية العربية والوعي القومي

تتميز الأعمال الروائية بكونها لا تعكس، بشكل آلي ومباشر، أفكار وقناعات مبدعيها، بل إنها تكون، أحيانا، مناقضة لتلك الآراء والقناعات، كما تفصح عن ذلك المكونات البنائية للنص.

وكل قراءة للأعمال التخييلية، من خلال خطابها المباشر، تبدو تجزيئية، من جهة، لأنها تغفل العناصر الرمزية، ذات الطابع الإيديولوجي، الكامنة في صلب النص، وسطحية، من جهة ثانية، لأنها تهتم بالمستوى الأفقي، الذي يحيل العمل الروائي إلى مجرد خطاب استدلالي.

إن البحث عن الأفكار المباشرة، في النصوص الروائية يلغي مفهوم التعددية على مستوى الأصوات واللغات والرؤى، ويفصل البنيات الاجتماعية (اقتصادية وسياسية وقانونية) عن السلسلة الأدبية، وكأن القضايا الاجتماعية ليست ملازمة لبنية النص ومتضمنة فيه؛ غير أن هذا التلازم بين الفني والايديولوجي لا يتحقق إلا في الأعمال الجيدة، البعيدة عن التناول الأطروحي المباشر الذي يعتبر سمة بارزة في الرواية (القومية) بصفة عامة.

وإذا سلمنا، خلافا لما يذهب إليه بعض المنظرين، بأن الرواية، رغم ارتباط تكونها، بظهور الطبقة البورجوازية، قد تطرح قضايا تتجاوز المطامح والحاجات الطبقية، أمكننا رصد تشكل الوعي على المستوى القومي، في علاقته بتشكل البناء على مستوى النص الروائي، خاصة في الرواية التي تستلهم السرد التراثي العربي.

وتجدر الإشارة إلى أن الرواية العربية، الرومانسية والواقعية على السواء، في مراحل مختلفة من تاريخها، رصدت، في الدرجة الأولى، الهموم الذاتية أو الفئوية أو الطبقية، وقدمت صورة عن الخلافات الايديولوجية ذات الطابع الشمولي (إسلامية، ماركسية، ليبرالية، اشتراكية) الناشئة عن تلك التوترات الاجتماعية. وكانت الطبقة البورجوازية الصغيرة،

بتطلعاتها وخيباتها، وانتصاراتها وصراعاتها موضوعا خصبا تم تناوله من مختلف الجوانب مع إبراز سقوط القيم في مجتمع يعيش مخاض تحولات عامة طالت الذهنيات والأذواق والأفكار والاختيارات.

وقد كان التناول الروائي للقضية الفلسطينية مدخلا للقومي عن طريق طرح الأبعاد الحضارية والنفسية المرتبطة بهذه القضية، كما يتجلى ذلك في أعمال غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا، وإميل حبيبي وغيرهم من الكتاب الذين طوروا الأداة الفنية الروائية في اتجاهات جديدة بتركيزهم على تحليل الشخصية الإشكالية الفلسطينية في محيط عالمي جديد.

ويتخذ النص الروائي طابعا أطروحيا مباشرا في بعض الأعمال الروائية التي رصدت ردود فعل المثقف العربي خلال التجربة الوحدوية المصرية السورية، وبعد فشلها، أو خلال الحروب العربية الصهيونية. وقد اقترن هذا الرصد، عامة، بربط التجربة الوحدوية بالتجربة الوجودية (قلق، حيرة - سأم . .) كما نجد ذلك في روايات مطاع صفدي وهاني الراهب . . أو بإبراز حتمية الوحدة العربية عن طريق تمجيد العمل العربي الموحد وتقديم بعض نتائجه الإيجابية (حرب الجولان) عند مبارك ربيع، أو التضامن العربي الفلسطيني عند خناثة بنونة، كما سنتطرق إلى ذلك.

وقد كان اختيار بعض الروائيين لطرائق السرد التراثية تأكيدا لارتباطهم بالجذور الثقافية العربية، وهكذا يمثل استحضار التراث، في هذا المضمار، لحظة وعي كلي، يدخل في تصوره الفئوي والطبقي والوطني ليتجاوزهما نحو القومي.

ويمكننا، في هذا الإطار، تصنيف أشكال توظيف السرد التراثي في النص الروائي العربي إلى مايلي :

1) شكل اندماجي لا يخرج فيه النص الجديد عن دائرة الشكل القديم، كما يتجلى ذلك من جهة في (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحي الذي كان مجدداً في تناوله للتراث، أي خاضعا في توجهه العام

للمبادئ والقواعد والأهداف التي كانت تحدد لجنس المقامة، مع وعي بالوظيفة الايديولوجية للمؤسسة الثقافية الجديدة، وكما يبرز، من جهة ثانية، في (حدث أبو هريرة . . قال) لمحمود المسعدي الذي وظف (الحديث) و (الخبر)، لتأطير فضاء كتابة تستهدف الخروج عن أصول الكتابة السردية الغربية، وخلق وعي بالذات الثقافية العربية في مواجهة تيار التغريب.

2) شكل كنائي يتم فيه التجاور بين شكل قديم ومضمون وأسلوب جديدين وتمثله (المقامة اللامية) لجمعة اللامي، و (الزيني بركات) و(التجليات) لجمال الغيطاني، و (بدر زمانه) لمبارك ربيع . . وكلها وظفت بطرق مختلفة، وبدرجات متفاوتة، التراث السردي القرآني، أو الحديثي، أو التاريخي أو الصوفي . . . ، في إطار مشروع كتابة روائية عربية جديدة تستمد مقوماتها الفنية من خصوصيات السرد العربي، في مختلف تجلياته، حتى تكون مستجيبة لمتطلبات الإبداع والتلقي، على السواء، في تركيزها على فضح التناقضات التي يعيشها الوطن العربي، في تمزقه بين اجترار الإحباطات المتولدة عن وضعية التشرذم من جهة، وفي تطلعه لمواجهة التحديات عن طريق تحقيق الوحدة العربية من جهة ثانية.

3) شكل استعاري يتحقق من خلاله امتصاص نصوص سابقة، بعد تمثلها وتحويلها ونقدها، لتصبح ذات حمولات فكرية جديدة، في سياق جديد، كما يتضح ذلك في (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، وفي (رامة والتنين) لأدوار الخراط، وفي (ملحمة الحرافيش) و (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ وفي (الوقائع الغريبة) لأميل حبيبي . . .

إن هذه الأعمال الروائية، تقدم كتابة جديدة تتميز بتوظيف محكم لنماذج من (ألف ليلة وليلة) ومن المأثورات الشعبية ومن المستنسخات والحكم والصور التي تتمظهر في صلب النص كوحدات سردية صغرى تحيل على كتابة مغايرة تخلخل النسق النصي وتتفتح على تعددية لغوية وايديولوجية.

إن التراث، كبنية استعارية، يصبح نصا داخل النص، ومن ثم، ذلك الطابع الحواري الذي يتحول في نهاية كل مواجهة إلى ألوان من المفارقات التي تتولد عنها، أشكال من السخرية تعتبر بمثابة البنية الناظمة للتشعبات النصية.

إن وظيفة التراث في النماذج الروائية التي تناولت الحكي الصوفي أو السرد التاريخي، أو البناء اللغوي التقليدي لم تكن دائما ذات طابع سلبي، كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين، بل إنها بتركيزها على أفق التجاوز، في علاقته بالمنظور النقدي للتراث، كانت استرجاعا واعيا لذاكرة موشومة ببصمات الفكر والخيال العربيين، وحوارا خصبا مع تاريخ، قيد التشكل، يؤرقه مشروع قومي عربي في مواجهة واقع الإحباط والتجزئة.

وبصفة عامة فإن نجاح توظيف التراث في الأعمال الروائية العربية، رهين، إلى حد بعيد، بوعي الكتاب بموقعهم التاريخي، وبدرجة جرأتهم على خلع قناع القدسية المصطنعة عنه، وبعدم التعامل معه كهدف، بل كأداة تساعد على التخفيف، مؤقتا، من حدة ضغط الانبهار والاستلاب اللذين يعتبران نتيجة حتمية لمثاقفة غير متكافئة.

ولا يمكن طرح الوعي في الرواية العربية دون التطرق إلى اللغة الروائية التي حققت، منذ مرحلة التأسيس الأولى انزياحا، بالنسبة للغة المقامة والمقالة . . بدرجات متفاوتة، محاولة، لطبيعتها التعددية، استيعاب اللهجات العامية والمفردات والصيغ الأجنبية، في الحوارات، ثم في السرد، مع احتفاظها للفصحى بالموقع المركزي الذي يتيح لها أن تكون اللغة الحاضنة لمختلف أشكال التعبير الفئوي والطبقي والقومي.

إن اللغة، في الإنتاج الروائي العربي، بعد فترة تأرجح بين القيم التقليدية والدعوات العامية، أخذت خط التوازن الذي يفرضه واقع التلقي وضرورة الانفتاح، في إطار إثراء وتطوير وصيانة الفصحى، باعتبارها مركز الوعي القومي العربي.

يمكننا في ختام هذه المقاربة أن نقترح الخلاصات التالية :

1) لم يكن اهتمام الرواية العربية بالطبقي موجها ضد القومي، بالضرورة، بل جسرا موصلا إليه في أغلب الأحيان.

2) باستثناء التراثي الذي تناول القومي بطريقة فنية، عبر البناء اللغوي والسردي، فإن الرواية العربية انساقت، بصفة عامة، في هذا المجال، نحو التناول الأطروحي المباشر.

3) يعتبر توظيف اللهجات العامية، في النص الروائي العربي، ضمن حدود معقولة، مبررا فنيا واديولوجيا، غير أن تجاوز تلك الحدود، كما يلاحظ في حالات قليلة، يجعل ذلك التوظيف ذا طابع إشكالي على المستويين القومي والإبداعي على السواء، اعتبارا للفروق اللسنية بين تلك اللهجات، مما يفضي إلى الحيلولة دون أي تواصل حقيقي بين المبدع والمتلقي.

وتبقى مطروحة دائمًا أسئلة حول الأشكال والعلاقات الممكنة بين الطبقي والقومي، والدلالي والسردي في الرواية العربية الحديثة.

3) الرواية المغربية والوعي القومي.

تتجاوز الرواية القومية مجال المشاكل المحلية والوطنية لتحتضن قضايا أعم وأشمل، تتعلق بمصير مجموعات بشرية واسعة، في صراعها من أجل البقاء؛ ورغم أن الرواية القومية، ترتبط أحيانًا، بقضايا اجتماعية، الا أنها لاتقف عندها بل تنطلق منها لتصوير معالم كيان أشمل تلتقي فيه أصداء الماضي واهتمامات الحاضر، وتطلعات المستقبل.

وتعتبر الرواية القصيرة (النار والاختيار)[1] لخناثة بنونة، ورواية مبارك ربيع (رفقة السلاح والقمر)[2] نموذجين لهذا النوع الروائي القومي في الأدب المغربي الحديث: فنقطة الارتكاز فيهما هي الوعي القومي، ومجال العقدة الحدثية هي الصراعات التي خاضتها وتخوضها الأمة العربية من أجل تحقيق بعض أهداف ذلك الوعي.

وإذا كانت (النار والاختيار) قد ركزت على هزيمة يونيه 1967 وماخلفته من آثار سبيلة، فإن (رفقة السلاح . . . والقمر) رسمت صورة عن الانتصار الذي أحرزه العرب في حرب رمضان.

وبطلة الرواية الأولى، كباقي شخصيات قصص خناثة بنونة، تعيش في غربة خانقة إلا أنها تجاوزت، هنا، مرحلة الضياع والسلبية، وحاولت، نسبيًا أن تجد خلاصها، في الارتباط بالواقع

عقدة الرواية بسيطة: شابة مثقفة تتجاذبها قوتان: داخلية تنخر كيانها وتشعرها بالمشاركة في (الخزى) اثر هزيمة يونيه، وقوة خارجية تتمثل في التقاليد التي تريد منها أن تكون زوجة، خاصة بعد أن تقدم لخطبتها (مثال الرجل الممتاز . . . ثري ومشهور وذو مكانة)[3]، لكن هزيمة العرب ماثلة دائما أمامها، ففي «أعصابها وهن، وفي فمها تخدير، وفي كيانها ضعف كبير، كأن شيئا مّا قد مات. ماهو؟ لم يعد لها ماتقاوم به، فهي في انهيار»[4].

ورغم شغفها بالأدب وتذوقها للشعر، وايمانها بدور الكلمة في الحياة، فانها تحت تأثير الصدمة، فقدت ذلك الايمان، وأصبحت ترى أن قد «ماتت الكلمة، من شهور احتضر المارد الجبار الذي كان يسيطر عليها، وتركها بلا أي شيء، فأصبحت تستفهم : ألم تكن كلمتنا في مستوى ريائنا؟ إنها لم ترتفع أبدا لمستوى الريادة، . . . عهد الخطابة والعنتريات وكلمات التأنق انتهى، والفم العربي لم يستطع أن ينطق بغير هذا : إني أكفر بها وبه، بالكلمة وبالفم»(5)

وقد تغير موقفها السلبي ذاك، عن طريق الصدفة : فبعد أن أخذت مجلسها في مقهى، رأت كسيحا، بباب مؤسسة بريدية، منهمكا في تحرير رسائل للمارة «وخطت ثم توقفت، انها تفضل أن تتعلم من البعد. . . أن تستطلع بتصرفاته عن أعماقها. . . : هو لم يمت، وكل مغلوب يجب أن يغلب غلبته، وكيف ؟»(6)

وكان الجواب، على هذا السؤال، في قرارها النهائي بالانخراط في سلك التعليم لتكوين جيل صالح يمكنه أن يمحو عار الهزيمة، وبالتخلي عن مشروع الزواج باعتباره حائلا دون تحقيق ذلك الهدف.

وتبدو البطلة، من أول الرواية الى نهايتها، في مواقف تغلب عليها الثقة بالنفس رغم عوامل الإحباط فهي تترفع على الكلمة، وتتعالى على الآخرين، ولاتنسجم مع المجتمع، وتئن تحت وطأة الهزيمة وتلوّح، في نفس الوقت، بشعارات تمردية، منمقة حينًا، متقطعة الأوصال أحيانًا.

وتطرح خناثة بنونة، من وراء الحدث، اشكالية هذا الانهيار الذي أصاب العرب محاولة أن تقدم لها حلا يقوم على مبدأين أساسيين : العقل والعلم : «لايمكن أبدا أن تسلم بالهزيمة. . . أن تكون من فصيلة تنهزم، لاتُصنع الهزيمة في معركة، بل في قرون، حينما رفضت هاته الفصيلة أن تتكلم بأساليب العقل والعلم المرتبطة، عندها، بتعاليم الاسلام : (لن ينزل الله لينشئ لنا أو يحارب)، فلقد قال لنا من الأول : (قل انظروا ماذا في

السموات والأرض، وماتغني الآيات والنذر عن قوم لايومنون)، فما رأينا العالم من حولنا رؤية علمية متطورة، فحق علينا قوله : (ولقد ذرأنا لجهنم كثيرا من الجن والانس، لهم قلوب لايفقهون بها، ولهم أعين لايبصرون بها، ولهم آذان لايسمعون بها، أولئك كالأنعام، بل هم أضل، وأولئك هو الغافلون)»[7]

ومما هو جدير بالتسجيل أن هذه الرواية الصغيرة حاولت تصوير الانعكاسات العميقة التي تركتها هزيمة يونيه في النفوس، وأزمة الضمير التي ولدتها والوعي بالمصير المشترك الذي خلقته، في ارتباط مع الوعي الوطني والوعي الطبقي.

أما مبارك ربيع فقد ركز في روايته « رفقة السلاح . . . والقمر» على حرب الجولان التي شارك فيها المغرب معنويا وماديا بإرسال بعض فرقه العسكرية لساحة المعارك، دفاعًا عن أرض عربية.

والطريقة الفنية التي اتبعها الكاتب هي استهلال روايته بنهايتها، فقدم صورا عن الاستعراض الذي نظم في الرباط احتفاء بالجنود المغاربة والسوريين والفلسطنيين الذين ضحوا بأرواحهم من أجل الأمة العربية : «شوارع المدينة تهتز بالزينة، قلبك الصغير يامدينة الرباط، يضطرب خافقا بالأعلام والألوان، وما أسرع مايطفح انفعالا وتأثيرا بالخلائق المكدسة على الأرصفة وفوق السطوح»[8]

ويأبى الكاتب الا أن يقدم أسماء بعض الشخصيات الروائية في معرض وصفه لهذه الأمواج البشرية التي تعانق صانعي الوحدة العربية . . . «هاي هاي . . . الأطراف تهتز، الشريان العظيم يهتز، والقلب، الكيان كله، كله . . . عشتم يافلذات الشام، ياعز الشام، ذات القلب الصغير الكبير لكم يا أوفياء، بركاتكم، بركاتك يابومحمد، بركاتك يارئيف محيي الدين، ياهاشم، ياعطفة محمد خليل، بركاتك ياسامية أبو عزيز. . . بركاتك ياشام، ياسلام، ياسلام، ياابني بركاتك لآمنة ذات القلب الكبير»[9].

وفي نهاية الرواية نجد نفس المشهد، بمدينة الرباط : «يتباعد الهتاف وتتهاوى تردداته في مسمع الحاج ميمون الركراكي، فتعود خواطره الى واقعها»(10)

وبين البداية والنهاية المتشابهتين تمتد حلقات الرواية متنوعة : فمن وصف للاستعداد للحرب الفصل الثاني، والثالث، والرابع، الى حديث عن البيئات التي نشأ فيها بعض أبطال الرواية من الفصل الخامس الى الثامن؛ وإذا كان الفصل التاسع مخصصا لوصف العناية الكبرى التي أولاها السوريون للمغاربة، فإن الفصول الثلاثة اللاحقة تصور الحالة النفسية التي كان يعيشها الجنود وهم في حالة انتظار : لاحرب، لاسلم. وتبدأ المناوشات في الفصل الثالث عشر، ثم تتوقف في الفصلين الرابع عشر والخامس عشر لتندلع قوية مدمرة في الفصل السادس عشر.

ويتضمن الفصل السابع عشر مجموعة من الرسائل بعثها سوريون وفلسطينيون ومغاربة الى زوجة الشهيد سلام وأبيه وأبنائه. وفي الفصل الثامن عشر تقوم التجريدة المغربية بالاستعداد للرجوع الى أرض الوطن.

فالفصول التي خصصها الكاتب لوصف الحرب : من تأهب وبناء تحصينات وبدء مناوشات وخوض معارك لا تتجاوز الخمسة(11). ويتميز هذا الوصف بالدقة التي تحقق المشاركة الوجدانية عن طريق إشعاع الصور المتلاحقة في عالم يمتزج فيه الموت بالحياة : «توالت طائرات العدو المغيرة أسرابا على الجبهة، في أجواء دمشق الخلفية، وتوالت عناقات الاحتراق في أجواز الفضاء الرحب خلف المواقع المتقدمة مزهرة في غبش المغيب ونوره المتردد بين أن يختفي أم يتمسك بموقعه متمليا طلعة الفضاء الملتهب»(12)

ووصف الحرب لايأتي مجردا، منفصلا عن التيار الحدثي العام، إذ الحرب في منطق الرواية بداية الأمل، لأنها تضع العربي أمام امتحان عسير : العبودية أم الصمود، وأمام اختيار أشد عسرا، الحياة أو الموت.

إن مايميز «رفقة السلاح . . . والقمر» أنها تطرح بديلا للحرب النظامية

التي تخضع لعوامل خارجية سياسية وديبلوماسية، ويتمثل في الثورة الشعبية : «يخيل الي أن العرب نشاز هذا العصر (. . .) وبذلك لاتأتي الفرصة المنتظرة أبدا أو تأتي معكوسة كسابقاتها، فيتوسع العدوّ من جديد في مناطق جديدة، أو تصطنع معارك بين العرب أنفسهم، ويبدو العدو أكثر معرفة بدقائق معنوياتنا، مطمئنا الى أننا سنصبح، بعد فترة، مطالبين بآخر مارسمته مبادرته من حدود الهزيمة»[13]، ولذلك لايبقى أمام هذا الوضع الجامد الا وسيلة واحدة هي «الثورة الشعبية العارمة، على سبيل العزة، ولاشيء سوى ذلك، لاشيء سوى الثورة»[14].

ذلك هو المحور الفكري الذي تدور حوله الرواية من بداية الانتظار الى لحظة الاستشهاد، وليست الأوصاف الخارجية والاستبطانات الداخلية الا إطارا له.

وإذا كانت الحرب قد شغلت ربع الرواية تقريبا، فإن ماخَلَفها، أي ماتختلج به نفوس الجنود والضباط وماتضطرب به عقولهم، قد ملأ أربعة فصول[15] وكان الانتظار المشوب بالحذر، والشك المتوقد من أبرز هذه الحالات، كما كان وصف الأوضاع العربية العامة من مرتكَزات الحوار بين الشخصيات الروائية حول الدين والعلم والروحيات متخذا على لسان رئيف شكل اتهام للقيم الأخلاقية السائدة : «الغيبيات والروحيات أخطر مايعترض مسيرتنا، . . . إذا كانت حضارة الغرب في حاجة الى الروحيات لكثرة ماانغمست في المادة، فالبنسبة لنا، نحن العرب خصوصا، والمسلمين عموما، والمتخلفين بصفة أعم، أن نقوم بعكس ذلك، أن نحد كثيرا من طغيان الجانب الروحي والغيبي في حياتنا لنحدث التوازن المطلوب، في مرحلة أولى على الأقل، أمّا خلاصنا الحقيقي ونجاحنا، فعن طريق العلم الوضعي»[16].

هكذا تلتقي «رفقة السلاح والقمر» و«النار والاختيار» في دعوتهما للعلم والعقل كوسيلتين متكاملتين للخلاص من أزمة التخلف والخروج من دائرة الهزيمة.

(1) مطبعة الرسالة، الرباط ـ المغرب، بدون تاريخ، ويرجح أن تكون قد نشرت سنة 1969 كما ورد، في (الرواية المغربية بالعربية . . .)، عبد الرحيم العلام، منشورات اتحاد كتاب المغرب 2000 .

(2) دار الثقافة، الرباط ـ 1975

(3) النار والاختيار، ص : 121 .

(4) " " ، ص : 154 .

(5) النار والاختيار، ص : 196 .

(6) " " ، ص : 209 .

(7) قرآن كريم*، النار والاختيار ص 124 .

(8) رفقة السلاح . . . والقمر، ص : 5 .

(9) رفقة السلاح . . . والقمر، ص : 6 - 7 .

(10) " " . . . والقمر، ص : 147 .

(11) انظر الفصول الآتية : (2 - 3 - 4 - 13 - 16)

(12) رفقة السلاح . والقمر، ص : 118

(13) رفقة " " ، ص : 72

(14) نفس المرجع، ص : 113

(15) انظر الفصول : 10 - 11 - 12 - 14 .

(16) رفقة السلاح والقمر ، ص : 97 .

تركيب عـام

تركيب عام.

تبين لنا، من خلال النماذج والتحليلات التي قدمنا في هذه الدراسة، أن الرواية العربية تتميز بالخصائص الآتية :

1) إنها، في تفاعلها مع النموذج الروائي الغربي، منذ سليم البستاني، وسعيد البستاني، وفرح أنطون وجرجي زيدان، وصولا إلى الطيب صالح وصنع الله إبراهيم وعبد الكريم غلاب، ومحمد زفزاف، ومبارك ربيع، والميلودي شغموم . . . ، بقيت ذات صلة وثيقة بالتراث السردي العربي، باستلهامها ذخيرة الصور السردية التي تحفل بها الليالي، والسير البطولية والحكايات الشعبية، والرحلات . . .

2) بخلاف ما قد يتبادر إلى الذهن، فقد لوحظ، منذ منتصف القرن التاسع عشر، اهتمام بالتعددية اللغوية، لدى الروائيين والنقاد على السواء، كما يتضح من خلال الفصل الخاص ب (المكون اللغوي) ؛ ولا شك أن ذلك ناتج عن التحولات الاجتماعية واللسانية التي تحت تأثيرها، ضمن عوامل أخرى، أمكن للرواية أن تتأسس كنص أدبي متميز و كجنس أدبي جديد.

3) إن مفهوم التخييل الروائي كان من هواجس الرواد في مجال الكتابة الروائية العربية، وفي مقدمتهم جرجي زيدان وفرح أنطون وبعدهما محمد المويلحي، وصولا إلى الفترة الراهنة، وذلك حتى في الروايات التي تتوخى الارتباط بالتاريخ أو بالواقع المباشر ؛ من ثم ذلك التركيب المعقد فنيا الذي نجده عند بعض الروائيين.

4) أسعفتنا قراءة (البقايا) في ضبط ذلك التوتر الذي أشرنا إليه في المحور الأول، باعتباره من خصائص الكتابة الروائية. لقد بدا لنا، في هذه الدراسة أن ماسميناه (بقايا) ركن أساس في النص، وليس مجرد بقايا ؛

وذلك إشارة إلى التناقض الحيوي بين المعنى المعجمي للكلمة والوظيفة الدلالية الكبرى التي تضطلع بها.

5) يرد التنظير للرواية داخل الرواية، كصوت من الأصوات الأخرى التي تعبر عن مواقف متماثلة أو متباينة، في الدين والسياسة والفن، وبالتالي، فهو يبدو أكثر ارتباطا بالنص، وليس عنصرا مقحما عليه.

6) يسود إيقاع سير ذاتي في جل هذه الروايات، وذلك ما جعل بعض النقاد يعتبرون الشخصيات الروائية مجرد انعكاسات للكتاب الحقيقيين، غير أن ما يخفف من ذلك الإيقاع، ويجعله مجرد مكون، ضمن باقي مكونات النص الأخرى، هو اندساس عوالم ممكنة في ثنايا المسارات السردية، متجاوزة الذاتي نحو الروائي المتعدد اللغات والأصوات والمحكيات.

7) لم يصبح للبطولة المعنى الذي كان لها سابقا، فقد تخلت عنها جل الشخصيات، من الباشا في (حديث عيسى بن هشام) إلى الطروسي في (الشراع والعاصفة) إلى الفرسيوي في (جنوب الروح) رغم الجو العام الذي يغري بامتطاء صهوة البطولة.

8) جل الشخصيات الروائية تتعرض للنفي والحرمان والمحاصرة والوحدة، في مختلف الفضاءات التي تعيش فيها : في الأسرة، في الدوار، في القبيلة، في ا لمدينة، وحتى خارج الوطن، كأن قدرا قاسيا يطاردها ويقودها نحو نفس المصير، ولا شك أن ذلك ناتج عن الترابط بين التجربتين الواقعية والاستطيقية في الرواية العربية باعتبارها ذخيرة للوقائع والاستيهامات الجمعية.

9) لقد استعاد (الحكي) سلطته في جل هذه الروايات، بدرجات مختلفة، كأداة بلاغية سردية تمكن، في الآن ذاته، من الاستجابة للذائقة الجمالية العربية الأصيلة، وتحقق متعة فنية و تمرّر أطروحة معينة.

10) من المؤكد أن الروايات الأطروحية، في هذا المتن، في حديثها عن الحرية والقومية . . .، تفقد خصائصها البنائية الفنية، من ثمّ فإنها، في

شكلها العام، تقترب من الأسلوب الاستدلالي ذي الطابع السردي، إلا أنها حينا آخر تحتفظ بالطابع الفني، عن طريق تقنية القناع و السخرية واللعب اللغوي، كما هو الشأن في (البحث عن وليد مسعود) كما تتجنب، حينا آخر، الوقوع في الخطاب الأطروحي الأحادي، عن طريق الانشطار الحكائي، كما يتضح ذلك في (سبعة أبواب).

11) وقد لاحظنا أن الانشطار، سواء كان شذريًا أو مرآويًا أو انشطار بقايا، قَلّمَا ينطبق على السيرة الذاتية أو الرواية التاريخية الصرفة، وذلك للغياب النسبي للعوالم الممكنة، في هذا النوع في الإنتاج الروائي.

12) يمكن، انطلاقا من هذه الدراسة، تصنيف الروايات العربية، وفق درجة تطبيقها لقاعدة الانشطار، إلى روايات منفتحة، وهي التي يدخل في بنائها انشطار البقايا، وأخرى أقل انفتاحًا وهي التي يتسرب إليها الانشطار الشذري التفاعلي، وثالثة مغلقة تخضع كليًا للانشطار المرآوي الذي يحيل على مفهوم الدائرة.

المتن الروائي الأساس

- محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، نشر مسلسلا في جريدة (مصباح الشرق) ما بين 1898 و 1900 ، طبع سنة 1923.

- جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، بيروت، دار الآداب، 1978.

- الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط I 1969.

- حنا مينه، الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط II 1977.

- صنع الله إبراهيم، نجمة أغسطس، دار الثقافة الجديدة، ط II 1976.

- صنع الله إبراهيم، اللجنة، دار الكلمة للنشر ، ط II 1985.

- جمال الغيطاني، حكايات المؤسسة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996.

- عبد الكريم غلاب، سبعة أبواب، دار المعارف مصر، 1965.

- محمد الأشعري، جنوب الروح، منشورات الرابطة، 1996.

- الميلودي شغموم، خميل المضاجع، مطبعة فضالة، 1997.

- أحمد التوفيق، جارات أبي موسى، منشورات دار القبة الزرقاء، 1997 .

- مبارك ربيع، رفقة السلاح والقمر، دار الثقافة، الرباط، 1975.

- خناثة بنونة، النار والاختيار، مطبعة الرسالة ، الرباط.

المراجع بالعربية

1) عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، سلسلة شراع، 1998 .
عبد السلام بنعبد العالي، ميتولوجيا الواقع، دار توبقال، 1999
2) سليمان البستاني، مقدمة ترجمة الإلياذة.
3) محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة.
4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط 04 القاهرة، دار المنار 1947.
5) عباس خضر القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى 1930 - القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974 .
6) جرجي زيدان، مقدمة العباسة أخت الرشيد.
جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، مطبعة الهلال 1924
7) رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974 .
8) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، ط III ، مطبعة السعادة 1923 . نشر لأول مرة مابين 1898 و 1900)
9) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، بغداد، منشورات مكتبة التحرير، 1986 .
10) علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب 1989
11) أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق فيما هو الفارياق، باريس، معهد المكتبة الملكية، 1855 .
12) محمد حسين هيكل، الكتاب الذهبي لمجلة المقتطف.
13) إبراهيم اليازجي، لغة الجرائد، بيروت، مطبعة التقدم، 1984
14) عبد الرحمن ياغي، في الجهود الروائية مابين سليم البستاني ونجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1981 .

أطروحـــات

1) عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، تجربة نجيب محفوظ نموذجًا. أطروحة مرقونة، كلية آداب الرباط 99 - 1998

2) عبد المجيد نوسي، تشييد الدلالة في اللجنة لصنع الله إبراهيم. أطروحة مرقونة بكلية آداب الرباط 1994

3) عبد الفتاح الحجمري : التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية. كلية آداب بنمسيك، 99، 1998

4) أحمد جوهري بلاغة التكثيف والتحويل في السرد "الشعر" العربي. أطروحة مرقونة - كلية آداب الرباط 2000 - 1999

5) سعيد بنكراد، تحليل سردي وخطابي لرواية حنا مينه، (الشراع والعاصفة)، أطروحة مرقونة بكلية آداب مكناس، 1991.

6) عبد العالي بوطيب، رواية الأطروحة أو إشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة، أعمال غلاب، نموذجًا. أطروحة مرقونة بكلية آداب مكناس، 1995.

المراجع بالفرنسية

1) Bakhtine (M), Esthétique et théorie au roman , Gallimard 1978 , 1963
2) Bourdieu (P) , Leçon sur la leçon , Paris, Minuit, 1982.
3) Derrida (J), L'écriture et la différence , Seuil, 1967.
4) Dubois (J), La politique du texte, enjeux sociocritiques, œuvre collective, 1992.
5) Decottignies (J) , l'écriture de la fiction, Seuil
6) Girard (R) , Mensonge romantique et vérité romanesque, Grasset, 1980.
7) Genette (G) , Figures III, Seuil, 1972
8) Goldmann (L), Pour une sociologie du roman , gallimard 1964.
9) Jacob (F), la logique du vivant, gallimard, 1970.
10) Krisinsky (V) , Carrefours de signes, Mouton , 1981
11) Lukacs (G) La théorie du roman, Lausane, gonthier, 1963.
12) Marthes (R), Roman des origines et origines du roman Gallimard, 1977.
13) Mauss (M) , œuvres II, Minuit.
14) Morin (E), le cinéma ou le monde imaginaire, Paris, Minuit, 1956.
15) Quellet (P), lingua ex machina, structure de la langue dans les models, sémiotica 77, 1989.
16) Régine (R), Pour une socio-politique de l'imaginaire social in politique du texte.
17) Schaeffer (j.M), qu'est ce qu'un genre littéraire, Seuil, 1989.
18) Wellek (R) et Austin (W), La théorie littéraire Seuil - 1971.
19) Yves Tadié (j), le récit poétique P.U.F-1978.

فهرس المحتويات


مطبعة النجاح الجديدة
IMPRIMERIE NAJAH AL JADIDA

إن التطور الذي عرفته الأشكال السردية العربية، حديثًا، يمكن أن يصنف إلى نوعين: تطور مغلق تمت خلاله تحولات تيماتية، وشكلية جزئية، وتطور مفتوح تسربت فيه، عن طريق المثاقفة، عناصر خارجية إلى صلب الجنس الأدبي - الأصل.

وهنا يطرح السؤال التالي: هل تتم التحولات البنائية، في نص مَّا، بمجرد ما يصل الجنس الأدبي إلى مرحلة الإشباع، كما ذهب إلى ذلك (كريزينسكي)، أم أن مرحلة الإشباع الأجناسي نفسها مقرونة، في جل الحالات، بتسرب عناصر أدبية خارجية تخلخل ذلك الجنس على مستوى البناء والمنظور واللغة...؟

أحمد اليبوري: أستاذ التعليم العالي بجامعة محمد الخامس، كلية آداب الرباط. له: (تطور الفن القصصي في المغرب) و(دينامية النص الروائي) وأبحاث عديدة في الأدب والنقد.

شركة النشر والتوزيع - المدارس -
الدار البيضاء